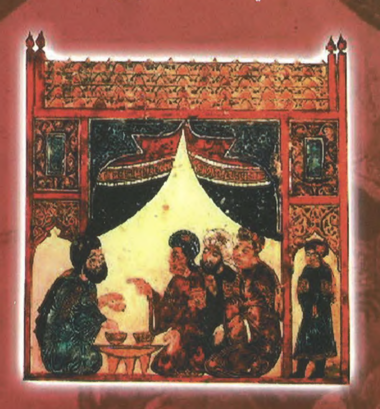
Nader Kadhim

نادر كاظم

المقامات والتلقي

بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث





المقامات والتلقي : بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث / دراسة أدبية
نادر كاظم / مؤلف من البحرين
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣

حقوق الطبع محفوظة



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨

مملكة البحرين
وزارة الإعلام
الثقافة والتراث الوطني

التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف :
أنس الشيخ / البحرين
الصفّ الضوئيّ :
مكتب الناشر / عمّان
التنفيذ الطباعيّ :
مطبعة سيكو / بيروت

All rights reserved . No part of this book may be reproduced , stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher .

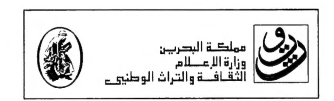
جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال دون إذن خطّي مسبق من الناشر .

ISBN 9953-36-050-2

نادر كاظم

المقامات والتلقي

بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث



الإهداء

إلى أبي الغالي رحمه الله ،

إلى أمي الحبيبة مَدّ الله في عمرها . .

إلى عقيلة وأيمن وريم ،

هناك حيث الحبُ أبقى وأجملُ . .

تصــدير

هذا البحث رسالة ماجستير أُعدّت بإشراف د . عبد القادر فيدوح ، ونوقشت في جامعة البحرين من قبل د . عبد الله إبراهيم ، ود . عبد الجليل العريض ، وأُجيزت بتقدير (ممتاز) . وهي ليست بحثاً في المقامات بالدرجة الأولى ، بقدر ما هي بحثٌ في أنماط التلقي التي دارت حول هذه المقامات ؛ وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في «تصنيع النص» وتحديد قيمته ومعناه . كما أردنا من وراء هذه الدراسة أن نتحقّق من حقيقة أنَّ القراءات والتلقيات لأي نص إنما هي محكومة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي ، فهي تتحرّك وفق ما يتيحه لها أفقها وسياقها من «ممكنات» ، وفي المقابل فإنها ترضخ تحت الإكراهات التي يمارسه عليها هذا الأفق وهذا السياق .

وأودُّ هنا أن أعبّر عن عميق شكري وامتناني إلى د . عبد القادر فيدوح الذي أشرف على هذه الدراسة ، ولم يتوان في مساعدتي وتشجيعي منذ بداية البحث . وشكري موصول إلى د . عبد الله إبراهيم الذي شرّفني بمناقشته الجادة والحميمة لهذه الدراسة ، والذي شجّعني على تطويرها وإخراجها في كتاب في أقرب وقت ممكن . فلهما شكري وتقديري وامتناني .

تقديم
الدكتور عبد الله إبراهيم

تُحبّ الكتب لأسباب كثيرة ، تحبّ لموضوعاتها ، ولرفعة أسلوبها ، ولأهمية القضايا التي تثيرها . وتُحبّ الكتب النقدية ، فضلا عن ذلك ؛ لدقّة تحليلاتها ، وللنتائج التي تتوصّل إليها ، ولأنها تقدّم مقترحات جديدة ومثيرة لدراسة الأدب . أسباب كثيرة تتدافع إليّ كلّما فكّرت في سرّ الكتب الجيدة . ما الأمر الذي يجذبنا بقوّة للتوغّل في الكتب إن لم يكن من الأمور التي ذكرناها ، أو بما يتصل بها بصورة أو بأخرى؟ الواقع إن التجاذب الغامض بين الكتاب والقارئ يبقى إلى الأبد أحد الأسرار المجهولة لدى كلٍّ من المؤلّف والمتلقّي على حد سواء .

نطوف في أفق تلك الأسرار ، وقد نُدرج في مداراتها اللانهائية ، أسرار يُحسّ بها فقط ؛ لأنها عصيّة على الوصف . الكتاب بحدّ ذاته سرّ يحتاج إلى كشف ، والكشف يحدث لذة استثنائية . الكتاب العظيم هو الذي يدفع بقارئه إلى المشاركة في إنتاج الأفكار أكثر مما يقدّمها له جاهزة ، الكتاب الجيد مدوّنة مشرعة دائما ، تتفاعل مع قارئها ، تجرّه لينزلق معها إلى لذة الكشف الدائم .

يمتلك القارئ المتمرّس مع الزمن خبراته الخاصة في الإحساس بقيمة الكتاب الجيد ، قد تتفاعل تلك الخبرات مع الأفكار الجديدة ، وقد تصدّها ، ولا تفلح في تقديرها . في الحالة الأولى ينطلق القارئ من فكرة أن خبراته مسارات يهتدي بها لتثمين الكتب والإفادة منها ، وفي الحالة الثانية يعتصم القارئ بمسلّماته الثابتة ، فتَحُول دون أن يقترب إلى الكتاب اقترابا حقيقيا . لا يمكن أن يظهر قارئ حقيقي تحولّت خبراته إلى مسلمات مطلقة . المسلّمات النهائية تعني موت القارئ وهدر قيمة الكتاب .

فيما كنت أقرأ كتاب نادر كاظم «المقامات والتلقّي» تداعت إلى ذهني فكرة الندرة ، وكانت بعض الأفكار التي ذكرتها تحوم حولي كأسراب من حمائم أليفة . وجدتني منجذبا إلى الكتاب ، انجذابا لا يتصل بالدهشة منه ، إنما بالمهارة الموزّعة فيه بدقة ، المهارة التي تشرّب بها ، بل غصّ بها غصاً في بعض الأحيان ، وربما كان استجاب في ذلك لمعايير أخذتها أنا على نفسي في البحث . تثيرني كثيراً التحليلات البارعة والحرّة التي تستنطق الأفكار ، وتقلّبها ، وتستخلص منها قيماً

معرفية محدّدة ، دون أن تفقد الدفء والشفافية . حذار من كتاب نقدي لا تتوافق فيه ، ولا تنسجم دقة التحليلات وحرارة الأسلوب ورشاقته . ولمّا انتهيت من الكتاب تساءلت إن كان سرّ انجذابي عائداً إلى أنني أنتمي إليه أم أنه ينتمي إليّ؟ وفيما إذا كان ذلك يعود إلى أنه وظّف منهجاً يستأثر باهتمامي النقدي أم لأنه يتصل بموضوع أثير لدي؟ ولكنني قبل أن آخذ بأيٍ من هذه الأسباب ، سرعان ما استدركت : لقد قرأت بحوثاً كثيرة تستفيد من نظريات القراءة والتلقّي ، وقرأت أكثر من ذلك بحوثاً تعالج مقامات بديع الزمان الهمذاني ، فلمَ هذا التماس والتفاعل مع هذا الكتاب؟ وقرأت الكتاب ثانية ، وكان معروضاً عليّ لمناقشته كأطروحة علمية في الدراسات العليا في جامعة البحرين ، فتوصّلت إلى أن الأسباب الأساسية التي جذبتني إليه هي ، فضلا عن منهجه وموضوعه : شيوع المبدأ التحليلي الصارم فيه ، والجرأة على نقض المسلّمات الشائعة في قراءات المقامات الهمذانية ، وتقديم مقترح جديد في دراسة الأدب العربي . هذه الأسباب الثلاثة ، إلى جوار الموضوع والمنهج أضفت على هذا الكتاب قيمة علمية ونقدية جديرة بأن ينظر إليها بعين التقدير . فهذا البحث ثمرة من ثمار المناهج النقدية الجديدة التي مازالت تقابل بكثير من الشك وسوء الفهم في الأوساط الجامعية والثقافية على حد سواء .

ناقشت هذا الكتاب بوصفه بحثاً أكاديمياً في شهر أكتوبر من عام ٢٠٠٠ ، وظلّ قريبا إليّ لجدّته وبكارته ، وأكتب مسروراً مقدمته هذه في مارس من عام ٢٠٠٢ ، دون أن تبرد حرارته في نفسي ، ففيه تتصاعد تلك النغمة الأثيرة ، والجامحة ، التي تطرق أسماعنا بقوة ، فننتبه شغفاً بها : الكتاب الأول لكاتب ستكون له كتب أخرى أكثر أهمية .

د . عبد الله إبراهيم
الدوحة في مارس ٢٠٠٢

مقدمـــة

يتصدّى هذا البحث لاستنطاق جملة القراءات التي تشكّلت حول نص فريد في الأدب العربي القديم ، وهو «مقامات بديع الزمان الهمذاني» (٣٤٨ - ٣٩٨ هـ) . وهو النص الذي ظهر في أواخر القرن الرابع الهجري ، وكأنه بدعة أدبية ابتُكرت على غير مثال سابق ، وتفجرت حوله ، منذ ذلك الوقت ، قراءات متباينة ، وتفسيرات متعارضة لطبيعته وسماته وقيمته الجمالية وأسباب ظهوره وعلاقته بخريطة الأنواع الأدبية المتداولة آنذاك . أما المتلقون الأوائل ممن عاصروا الهمذاني فقد تباينت تأويلاتهم ومواقفهم من هذا النص أو النوع الأدبي الجديد ، حيث استُقبل بوصفه ظاهرة أدبية جديدة ، تقبّلها بعضهم بترحاب شديد ، واحتفوا بها أيّما احتفاء ، في حين ارتاب آخرون في شأنها ، وتزمّت ناس في رفضهم وتجاهلهم . وقد شكّلت ردود الأفعال هذه تلقياً مهماً بوصفه التلقي الأول الذي دار حول المقامات ، والذي يكتسب أهميته من حيث إنه يمثّل أول اختبار لقيمتها الجمالية ، وأول إدراك مبدئي لطبيعتها وسماتها ، وذلك بالمقارنة مع الأعمال التي سبق أن قرأها المتلقي وتمثّلها في «أفق انتظاره» . وبقدر ما كان هذا التلقي يقرأ المقامات وذاكرته مستثارة بالأعمال السابقة التي شكّلت أفقه ، فإنه ، من جهة أخرى ، كان يمهّد لسلسلة التلقيات المتعاقبة التي ستنكبّ على قراءة المقامات شرحاً وتحليلاً وتفسيراً وتأويلاً ومحاكاة وتقليداً . وهو ما سيكون له الأثر الكبير في تدعيم هذا التلقي وإغنائه ، أو تجاوزه وتحطيمه ، أو تصحيحه وتعديله .

وعلى الرغم من أن هذا البحث يدرس أنماط التلقي التي تشكّلت حول مقامات الهمذاني في مجال ثقافي محدد . وهو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصّة ، وضمن حدود زمنية معيّنة ، تمتدّ على مدى قرن ونصف أو يزيد (من عصر النهضة والإحياء إلى الوقت الراهن) ، على الرغم من ذلك فإننا لم نجد مناصاً من التعرُّض لردود الفعل المبكّرة التي دارت حول مقامات بديع الزمان منذ أواخر القرن الرابع الهجري ، سواء أجاءت من جهة بديع الزمان نفسه بوصفه القارئ الأول لنصه ، أم من جهة معاصريه من خصومه وأصحابه ؛ وذلك ليتسنّى لنا الإحاطة بنوع العلاقة التي انعقدت بين التلقي العربي الحديث ، وبخاصة التلقي الإحيائي ، وبين تلقي الهمذاني ومعاصريه ومن جاء بعدهم .

إن امتداد البحث على رقعة تاريخية طويلة نسبيّاً يضاعف من عبء المسئولية التي يضطلع بها الباحث ، ويضعه أمام اختبار صعب يتمثّل في البحث عن طريقة مناسبة تُمكِّنُ من مقاربة هذا المتن القرائي الضخم الذي تصعب الإحاطة التامة به . كما أنه يعني انعدام التجانس بين نصوص هذا المتن المدروس ، فقراءات جيل الإحياء تمثّل قاعدة التلقي العربي الحديث المأخوذة بألَق الأصول وكنوز التراث وعظمة المقامات . في حين راحت القراءات اللاحقة تمثّل قطيعة شبه جذرية مع التراث والمقامات ، ومع التلقي الإحيائي وذوقه ومعاييره ومفاهيمه وأدواته واستراتيجياته وأعرافه . أما قراءات الجيل الذي ظهر في أعقاب جيل القطيعة فقد تكفّلت بمهمة تصحيح مسار التلقي وتعديله . وهو ما تسبّب في عودة اعتبار مذهلة للمقامات وللتراث معاً . وفي خضم ذلك كله كانت المقامات تُقرأ بصور متباينة متعارضة ، وذلك طبقاً لمقتضيات أفق الانتظار العام والشروط التاريخية المحيطة بحدث القراءة . فمرةً تقرأ المقامات بوصفها نصاً أدبياً رفيعاً ، يتنافس المتنافسون في محاكاته والنسج على منواله وشرحه وتحقيقه وطبعه ونشره . ومرةً ثانيةً تقرأ في ضوء مقولات «الأدب العصري» المتحدّرة من المقولة الشهيرة التي تنصّ على أن «الأدب مرآة العصر والمجتمع» ، فتُرمى بكل عيب ونقيصة ؛ لتَهويَ ، بعد ذلك ، إلى مستوى الكتابة البهلوانية المتكلّفة المتصنّعة التي احتشدَت فيها مجاميع من الأساليب العتيقة والألفاظ الجوفاء الحوشية والألاعيب البلاغية . والسبب وراء ذلك أنها ، من هذا المنظور ، كتابة كثيفة لا تعبّر عن روح مبدعها ، ولا تمثّل بشفافية روح عصره وطبيعة مجتمعه . ومرةً ثالثة تقرأ المقامات بوصفها النص العربي الواقعي الأصيل الذي يشهد على أصالة الأدب العربي وسبقه إلى كتابة القصة والمسرحية والمقالة الصحفية . وبقدر ما كانت هذه القراءات المتعارضة والمتقاربة تزيد من ثراء المقامات ، فإنها كانت تُعبّر عن طبيعة الالتباس والتقلُّب في القراءة ، وعن مدى انصياعها لإكراهات آفاق الانتظار ومقتضيات التلقي وموجِّهاته . وهو ما يجعل من دراسة أنماط التلقي وسيلة جيّدة ليس لاستكشاف نص المقامات فحسب ، بل لاستكشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءات ، وأثر هذه القراءات في تصنيع النص المقروء وتشكيل دلالته .

وفي السنوات الأخيرة أصبحت قراءة النص هي الأكثر استئثاراً بالاهتمام ، والأكثر استحواذاً على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها ، حيث اكتسبت أهمية

كبيرة لم تحظ بها في تاريخ النقد كله . كما صاحب ذلك ازدياد كبير في تقدير فاعلية دور القراءة والتلقي في عملية فهم النص واكتشافه وإنتاجه وتشكليه وتصنيعه . فعُدَّ التلقي ، في أحد أهم مظاهره وأخطرها ، بمثابة إعادة إنتاج وتصنيع للنص من جديد ، وذلك بعد أن تمّ إنجازه بصورة أولية مفتوحة من قبل مؤلِّفه ؛ إذ النص لا يكون حاضراً إلا بقدر ما يكون مقروءاً ، كما لا يمكن الفصل بينه وبين أنماط التلقي التي تشكّلت حوله . ومن هنا ليس بالإمكان تصوّر النص في وجوده المتعيّن إلا من خلال تحقّقه في التلقي والقراءة . فأن تعرف ما هو النص هو أن تعرف كيف قُرِئ ، وكيف تم تلقيه في سلسلة القراءات والتلقيات المتعاقبة والمتداخلة ، حيث النص لا يعيش إلا من خلال القارئ ، ومن خلال تاريخ اشتغال المتلقي به ، بل لا معنى لنص حتى يقرأه شخص ما ، ويمنحه دلالة معيّنة .

من منظور جمالية التلقي ، لا ينفصل النص الذي يُقرأ عن تاريخ تلقيه . فتاريخ التلقيات والقراءات الخاص بنص ما هو الذي يمكّننا من فهمه بعد أن أُنجز وأصبح ماضياً . كما أن التلقي ذاته لا يتمّ بمعزل عن نص يُقرأ ، حيث إنه لا يشتغل في فراغ ، بل هو دائماً تلق لنص ما . إن التلقي بهذا المعنى فرصة يتجاوز فيها كل من النص والمتلقي ذاتهما ليَمتدا خارج حدودهما ، حيث النص لا يتحقق إلا من خلال القارئ ، والقارئ لا يحقّق وجوده إلا من خلال القراءة .

وعلى هذا ، لا يعدّ التلقي توصيفاً لحالة استقبال سلبي لنص قد تم إنجازه بصورة تامة مكتملة ثابتة منتهية ، بل هو فعالية نشطة بها يتحقق النص ويتجسّد ، حيث النص ، من هذا المنظور ، وجود ناقص ، أو قل إنه مشروعُ وجود لا يتم إلا بقراءته التي لا تعدو هي الأخرى كونها مجرد وجود ناقص ، أو مشروعَ وجود لا يقتنص من إمكانيات النص إلا بعضها . فالنقص إذن هو السمة المشتركة بين النص والقراءة ، وهو المحفّز الأساسي على ضرورة التفاعل والتواصل بين النص والقارئ . ففي النقص هذا يكمن سرّ احتياج كل منهما إلى الآخر فلو كان النص كينونة تامة ثابتة لعُدّت القراءة حالة تطفّل سلبية على النص ، ولو أتيح للقراءة الأولى إمكانية استقصاء كل تحقّقات النص المحتملة ، لما عاد للقراءات اللاحقة من داعٍ أو مسوّغ . ومن هنا فإن القراءة هي دوماً إمكانية مفتوحة لعدد لا نهائي من التحقّقات والتجسّدات .

من هذا التصوّر شرعنا في دراسة «أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان في النقد العربي الحديث» ، منطلقين ، في ذلك ، من استنطاق التراكم القرائي الضخم الذي

قدّمه النقاد العرب بدءاً من عصر الإحياء حتى اللحظة الراهنة . وهو ما أتاح لنا فرصة ثمينة لمعاينة فعل التلقي ، وهو يشتغل على نص لا يكفّ عن التغيّر والتحوّل ، كما هو شأن التلقي ، حيث كان كل نمط من تلك الأنماط يقرأ مقامات بديع الزمان انطلاقاً من أفقه الخاص ، فيعيد تصنيعها وإنتاجها في كل مرة لصالح عالمه التاريخي ، وأفقه الثقافي والاجتماعي المخصوص ، وبكيفية تتناسب مع خصوصية هذا الأفق ، وما توافر فيه من استراتيجيات وأعراف وأدوات ومفاهيم أسهمت ، بقدر كبير ، في توجيه اختيارات القُرّاء ، والتحكم في مسار قراءاتهم ونتائجها ؛ إذ التلقي هو دوماً نتيجة مترتبة على هذه الأدوات والاستراتيجيات التي تملي على القارئ التوقّف عند مناطق معيّنة من مساحات النص الشاسعة وإمكانياته المفتوحة ، فكما أن ثمة مشاهد ومناطق وحركات ليس بالإمكان التقاطها إلا بعدسات خاصّة ، فكذلك هو التلقي ، حيث يبقى النص مكتنزاً بمواقع ومناطق وإمكانيات ليس بالإمكان اكتشافها إلا بأدوات واستراتيجيات خاصة . وإذا ما أتيح لنمط من أنماط التلقي أن يكتشف مناطق من النص كانت محجوبة عن أنماط سابقة ، فمردّ ذلك إلى أن طُرُقاً وأدوات واستراتيجيات جديدةً للقراءة قد تمّ تطويرها .

وقد وقع اختيارنا على نص «مقامات بديع الزمان» بوصفه أحد النصوص المؤسّسة في الأدب العربي القديم ، والتي قُدّر لها أن تحرّك الكثير من القراءات المتباينة والمتعارضة . وهو ما شكّل في نقدنا الحديث تاريخاً تأويلياً غنياً ، يستحق منا أكثر من وقفة ودراسة . ولا ندّعي أن المقامات هي النص العربي الوحيد الذي حظي بهذا الثراء القرائي الواضح في تاريخ التلقي العربي ، لكن إذا لم يكن في وسع باحث بمفرده الإحاطة بتاريخ التأويلات والتلقيات للأدب العربي في كلّيته ، فمن الأجدى تحديد نص معيّن ، بحيث يكون في وسع باحث بمفرده الإحاطة بتاريخ تلقيه الخاص ، والتعرّف على أنماط التلقي المختلفة التي تعاقبت على قراءته وإنتاجه تفسيراً وتأويلاً وشرحاً وتحقيقاً ومحاكاةً وتقليداً . وهو ما يؤكّد أن لكل نص تاريخ تلقيه الخاص الذي يتحدّد بنوع النص وطبيعته ، وتصورات القارئ ومقاصده ، وخصوصية الشروط التاريخية وآفاق الانتظار التي أحاطت بالنص والقارئ .

ومن الممكن في بحث أكثر اتساعاً تفصيل القول في جميع القراءات التي تناولت المقامات ، وتصنيفها تصنيفاً متقصّياً ، غير أن ذلك يخرج عن حدود هذا البحث ويتجاوز أهدافه ، كما أن مفهوم «نمط التلقي» يكفي الباحث عبء هذه

المسئولية . فنمط التلقي هو تعبير عن حالة من التلقي الجماعي المشترك . إنه التحام متماسك لجملة قراءات تصدرُ عن أفق تاريخي واحد ، وتحركها هواجسُ أيديولوجيةٌ متشابهة ، كما أنها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنية واستراتيجيات القراءة . وهو ما يسمح لهذه القراءات بالوصول إلى نتائجَ مشتركة وتأويلٍ متشابه للنص الواحد . ومن هنا فبدل الاهتمام بتقصي القراءات وتصنيفها انصبّ اهتمامنا على استنطاق المتن القرائي النموذجي الذي شكّل نمط التلقي في المرحلة التاريخية المحددة . وعلى هذا فإن البحث حين يتحدث عن أنماط التلقي في صورتها التزامنية أو التعاقبية ، فهو في الحقيقة يتحدث عن نوعين من القُرَّاء : فالنمط بوصفه نسقاً تزامنياً يولِّد نوعاً من القراء يمكننا أن نصطلح عليه بمصطلح جونثان كولر عن «القارئ الكفء» competent Reader ، أي القارئ الذي يتمثّل خيرَ تمثُّلٍ أعراف القراءة واستراتيجياتها وأدواتها ومصطلحاتها في لحظة تاريخية محددة ، وذلك كما هو الشأن مع ناصيف اليازجي في التلقي الإحيائي ، ومحمد حسين هيكل وأنور الجندي وشوقي ضيف وحنا فاخوري وغيرهم في التلقي الاستبعادي ، ومصطفى الشكعة وعبد المالك مرتاض ومحمد رشدي حسن ويوسف نور عوض وغيرهم في التلقي التأصيلي . أما النمط على مستوى التعاقب فإنه يولِّد نوعاً مختلفاً من القراء يمكننا أن نصطلح على تسميته بمصطلح هارولد بلوم عن «القارئ القوي» Strong Reader ، أي القارئ الذي لا يستجيب لمحاولة الهيمنة التي يفرضها نمط التلقي العام وأفق القراءة السائد . وبدلاً من الاستجابة أو الانصياع لإكراهات القراءة الجماعية المهيمنة ، يعمد هذا النوع من القراء إلى مجابهة هذه الهيمنة من أجل التعبير عن قراءته الخاصة والمختلفة عما هو سائد . ومن هنا فقراءة هذا النوع من القراء تكونُ أولَ بادرة اعتراضٍ على نمط التلقي العام ، وأولَ تعبير عن عجز هذا النمط عن مسايرة المتغيِّرات الأدبيّة والقرائية المتسارعة . وذلك كما هو الشأن مع قراءة روحي الخالدي في التلقي الإحيائي ، وقراءة فخري أبو السعود ومارون عبود في التلقي الاستبعادي ، وقراءة عبد الفتاح كيليطو في التلقي التأصيلي .

لقد انصبَّ الاهتمام في هذا البحث على نصوص هؤلاء القراء الأكفاء من جهة ، وهم الذين يشكّلون نمط التلقي في مستواه التزامني ، وعلى القراء الأقوياء من جهة ثانية ، وهم الذين يعبِّرون عن نمط التلقي في مستواه التعاقبي ، كما يعبرون عن عجز نمط التلقي السائد وعن ضرورة الانقطاع عنه . وعلى هذا فقراءة نصوص القراء

الأكفاء تحتم مقاربة نمط التلقي بوصفه نسقاً تزامنياً من أجل استخلاص مجموعة الأعراف التأويلية التي يتمثلها هؤلاء القراء، ومجموعة الاستراتيجيات التي يسلكونها في قراءتهم، والتي تتحكم في قراءتهم إلى حد كبير. في حين أن قراءة نصوص القراء الأقوياء تحتم مقاربة أنماط التلقي بوصفها نسقاً تعاقبياً، حيث «تاريخ النسق هو بدوره نسق أيضاً» كما نبّه إلى ذلك كثير من الشكلانيين الروس (رومان جاكبسون، وفيكتور شكلوفسكي، وجان موكاروفسكي)، وكما أكد ذلك تودوروف في إشارته إلى ما أسماه بـ«شعرية التعاقب» أو «الشعرية التاريخية» التي تناط بها مهمة التعرف على قوانين التحول التي تتصل بالانتقال من عصر أدبي إلى آخر. فإذا ما نقلنا هذا المفهوم من إطار «الشعرية الأدبية» إلى إطار «جمالية التلقي» أمكننا عندئذ أن نتحدث عن «تاريخ التلقي» بوصفه نسقاً من العلاقات الجدلية التي تتصل بالانتقال من نمط معين من أنماط التلقي إلى آخر.

وعلى هذا الأساس قسّمنا الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول: يحاول المدخل أن يؤسّس تصوّراً متميّزاً لفعل القراءة والتلقي، من حيث هو ممارسة جماعية تتحدّد بالشروط التاريخية وآفاق الانتظار التي تحيط بها، كما يترتّب عليها مصير النص المقروء وقيمته. ومن أجل بلورة هذا التصور أفاد المدخل من جمالية التلقي والدراسات المشدودة إلى القارئ، كما هي عند «هانز روبرت ياوس» Hans Robert Jauss، و«فولفغانغ إيزر» Wolfgang Iser، و«ستانلي فيش» Stanley Fish، كما حاول هذا المدخل أن يفتح جمالية التلقي التي عنيت بالتفاعل والتواصل بين النص والقارئ، على ما أسميناه بـ«دينامية التلقي الخارجي»، بما ينطوي عليه هذا المفهوم من حركية تعاقب الأنماط وانتقالها من أفق إلى آخر، مستفيدين في ذلك من مفاهيم توماس كون، وريموند وليامز وإدوارد سعيد وهارولد بلوم؛ ليتأتى لنا معاينة فعل التلقي والقراءة ليس بوصفه تفاعلاً أو تواصلاً بين النص والقارئ فحسب، بل تفاعلاً وتواصلاً بين أنماط التلقي وجماعات القُرّاء المتعاقبة، حيث القارئ لا يبدأ من درجة الصفر في القراءة، ولا هو يقوم بأول تعرّف بكر على النص المقروء. مما يقودنا إلى القول بأن أغلب القراءات المتعاقبة إنما كانت تمرّ بمرحلة انخداع كبير حين تتوهّم أنها تقرأ النص بشفافية مطلقة وبصورة مباشرة، في حين انها لم تكن تشتبك إلا بقراءاته السابقة، أو لم تكن تقرأه إلا من خلال هذه القراءات السابقة التي تتوسّط بين النص والقارئ، حيث تقع القراءات اللاحقة في أسر القراءات السابقة متوهّمةً

أنها تقرأ النص – الأصل ، وهي لم تكن تقرأ إلا قراءاته التي أسهمت في تشكيل صورته وطبيعته وسماته وقيمته . فالقارئ مسكون دوماً بقراءات سابقة ومأخوذ بأشباحها وأصدائها المتردّدة ، مما يجبره على الوقوع في أسرها ، أو الدخول معها في علاقة متوترة مشدودة ، تنتهي إما بالصراع والتحريف وإساءة الفهم المقصودة ، وإما بالتسليم والاجترار والمحاكاة الحرفية .

أما الفصول الثلاثة فتدور مجتمعة حول أنماط التلقي التي تشكّلت حول مقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحديث :يتصدّى الفصل الأول ، وعنوانه «تشكيل أفق الانتظار : التلقي الإحيائي لمقامات بديع الزمان» ، لمُجمل القراءات التي شكّلت نمط التلقي الإحيائي لمقامات بديع الزمان ، وعلاقة هذا النمط بأفق الانتظار الأول الذي شكّله القرّاء الأوائل لمقامات بديع الزمان لحظة ظهورها في أواخر القرن الرابع الهجري . وقد تناول هذا الفصل التلقي الإحيائي من خلال تجلياته الثلاثة (التلقي الأدبي ، والتلقي الفيلولوجي ، والتلقي النقدي) ، وهي التجليات التي كانت ترسم بتوازيها وتتابعها مسار التلقي الإحيائي في كليّته منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى نهايته . كما انصبّ اهتمامنا في هذا الفصل على الكشف عن دور هذا التلقي في تشكيل أفق انتظار جديد ، يندمج في أفق التلقي العربي القديم ، لكنه في الوقت ذاته يظل وفياً لمتطلبات لحظتة التاريخية ومحدداتها المخصوصة . وعلى هذا الأساس يمثّل التلقي الإحيائي ، من هذه الجهة ، حالة جيدة على مفهوم «اندماج الآفاق» عند « هانز جورج كادامير» Hans George Gadamer وياوس ، حيث الإحياء في جوهره عملية تأويلية ، تستلزم بالضرورة تحويراً وتحويلاً للنص والأفق معاً وفقاً لما يتناسب مع أفق القراء التاريخي الخاص ، وذلك على الرغم من تظاهر هذا الأفق الأخير بالرغبة القوية في بعث النصوص التراثية وأفق تلقيها القديم بإخلاص دونما تدخّل أو تحوير .

أما الفصل الثاني ، وعنوانه «كسر أفق الانتظار : التلقي الاستبعادي لمقامات بديع الزمان» ، فقد دار حول نمط التلقي الاستبعادي الذي مثّل حالة انقطاع شبه جذرية عن نمط التلقي الإحيائي الذي كان عُرضة للمعارضة والتشويش على ذوقه ومعاييره الجمالية وأعرافه القرائية بصورة عنيفة نادرة الحدوث في تاريخ التلقي العربي الحديث . وهو ما سارع بالإجهاز ليس على نمط التلقي الإحيائي وأفقه فحسب ، بل على المقامات وفكرة كنز الأجداد المزعومة التي آمن بها القرّاء الإحيائيون . وقد تعرّض هذا الفصل لحشود القراءات المتواصلة التي كانت ، إلى حد كبير ، تُصنَع

المقامات وتعيد إنتاجها في صورة سلبية هزيلة ، تتناسب مع الأفق الخاص الذي كان هؤلاء القراء يقرأون المقامات من خلاله . وعلى الرغم من كثرة هؤلاء القرّاء واختلاف منطلقاتهم وغاياتهم ، فإنهم جميعاً كانوا يشكّلون للمقامات صورة جدّ متقاربة ، سواء أضفيت على هذه الصورة قيمة إيجابية أم سلبية . فالمقامات ، من هذا المنظور ، مجرد كتابة شكلية جوفاء ، احتشدت فيها ثروة كبيرة من الألفاظ والأمثال والتعبيرات القديمة لغاية تعليمية لغوية . فهي تخلو من أي مضمون إنساني اجتماعي ، وتعنى أكثر ما تعنى بالألاعيب البلاغية والزركشات اللفظية ، مما يعني أنها كانت أبعد ما تكون عن مفاهيم «الأدب العصري» و«الأدب التعبيري» و«الأدب التصويري» ، التي كانت موضع اهتمام هذه الأجيال من القرّاء .

أما الفصل الثالث ، وعنوانه «تعديل أفق الانتظار : التلقي التأصيلي لمقامات بديع الزمان» ، فإنه يتوقف عند نمط التلقي التأصيلي ، وأثره في إعادة الاعتبار للمقامات ، وفي تعديل أو تصحيح أفق الانتظار الذي تعرّض للكسر والتحطيم مع نمط التلقي الاستبعادي السابق ، حيث المقامات هنا يعاد تصنيعها من جديد ، وبصورة تتناسب مع أفق أولئك القراء الذين كانوا يقرأون المقامات وهم مدفوعون برغبة شديدة في الانتصار لها وللتراث العربي وللذات العربية . فقد كانت قراءة أولئك أشبه بالرغبة في مداواة الجرح الذي ما انفكّ يتعمّق منذ اتهامات القراءة الاستشراقية حتى جناية التلقي العربي الاستبعادي على التراث وعلى المقامات . وقد تأتى لهذا الجيل تصحيح أفق الانتظار السابق من خلال تغيير «مواقع تبئير» فعل القراءة . فبعد أن كانت الأجيال السابقة لا ترى في المقامات غير كثافة المظهر اللغوي اللفظي التعليمي ، تمكّن هذا الجيل من اختراق تلك الكثافة اللفظية واستكشاف البعد الاجتماعي الواقعي الذي كان غائباً أو مغيّباً في معظم القراءات السابقة .

ومع أنّ هذه الدراسة قد توقفت عند هذا النمط الأخير من أنماط التلقي ، فإنها لم تهمل التطورات الأخيرة التي مسّت طرائق قراءة المقامات واستراتيجياتها وأدواتها وأهدافها منذ الثمانينات ، حيث كانت ساحة النقد العربي تمور وتضطرب بما كانت تستقبله من مرجعيات النقد الغربي الحديث ، من شكلانية وبنيوية وشعرية وسيميائية وتفكيكية وغيرها . وقد عرضت الدراسة لقراءات المقامات الأخيرة ، ونبّهت على دورها في استيعاب المأزق الذي وقع فيه التلقي التأصيلي ، وخصوصاً ما يتعلّق بالمقامات غير القصصية وغير المسرحية ، وأسلوب المقامات الكثيف بما اشتمل

عليه من سجع وألفاظ غريبة . وهو الأمر الذي كان يمهّد لانبثاق نمط تلق جديد للمقامات ، ينطلق من أفق مختلف ، ويستخدم أدوات واستراتيجيات قراءة ومصطلحات فنية مغايرة .

إن تأمّل أنماط التلقي هذه ، وهي تتعاقب على قراءة المقامات في تاريخ نقدنا الحديث منذ عصر الإحياء إلى اللحظة الراهنة ، ليؤكّد أن التلقي فعل لا يقف عند حد معيّن . فهو حدث يبدأ مع انبثاق النص المقروء ، ويستمرّ معه متكيّفاً في كل مرة مع الأفق الذي يظلّ يتحرّك دونما توقّف أو استقرار . واستكمالاً لهذا المشهد نضيف بأن أنماط التلقي وآفاقه ليست بأكثر ثباتاً من النص ، فكما أن الأفق يتغيّر ، وأنماط التلقي لا تستقرّ ، فإنّ النص بالتبعية لن يكون كينونة تامة ثابتة . فمعنى النص يتحدد من خلال التلقي الذي يكون هو ذاته محكوماً بما يمليه الأفق التاريخي المتغيّر باستمرار . فالأفق والتلقي والنص كل أولئك في حركة دائبة لا تتوقف .

وأخيراً فإننا نعتبر هذه الدراسة مقدمة أولية لمشروع نقدي أكبر ، يتطلب تضافر الجهود لتتأتى له القدرة على استيعاب تاريخ تلقي النصوص العربية المؤسّسة ، وما تنطوي عليه من آفاق انتظار وأنماط تلق دامت زمناً طويلاً في دراسات النقد العربي الحديث ؛ وذلك لتتاح لنا ، في يوم منَ الأيام ، فرصة الحديث عن «تاريخ التلقي» العربي واتجاهاته ومساراته ، وعن غنى جمالية التلقي العربي الحديث وخصوصية استجابته للنصوص ، وذلك في مقابل الأجيال السابقة التي كانت تتحدث ، بمنتهى الشمول والثقة وبكيفية تتناسب مع أفقها الخاص وإمكانياتها المتوافرة ، عن «تاريخ الأدب العربي» ، أو «تاريخ النقد العربي» . ونتصوّر أن تأسيس تاريخ تلقي كل نص على حدة هو الخطوة المنهجية الأولى لتأسيس «تاريخ التلقي» العام لمجمل النصوص والأعمال الكبرى في ثقافة من الثقافات . وهو ما يحفظ لكل نص خصوصيته التي كثيراً ما تُهدر في سبيل تحقيق مطابقة كاذبة بين مسارات التلقي المختلفة باختلاف النصوص وملابسات التلقي وظروفه .

ومن الله التوفيق والسَّداد .

نادر كاظم

مدخـــل:

التلقي والقراءة

من جمالية التفاعل إلى دينامية التلقي

تنطلق هذه الدراسة من تصوّر محدّد للقراءة والتلقي، وهو تصوّرٌ يتأسّس على افتراضات ثلاثة أساسية، الأول هو أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه وقراءاته التي نتجت عنه. فتاريخ النص هو، على وجه التحديد، تاريخ تلقيه وتجسّداته المتلاحقة عبر التاريخ، حيث النص لا يفهم دون أخذ تحققاته وتجسداته بعين الاعتبار. والثاني هو أن تحليل تاريخ التلقي والقراءات يُفلت من مزاعم النزعة الفردية الذاتية، فأنماط التلقي ليست ذاتية تماماً، بل تنشأ عن أفق جماعي عام، حيث جماعة من القراء يصدرون عن أفق تاريخي واحد، وتحرّكهم هواجس أيديولوجية متشابهة، كما أنهم يشتركون في مجموعة من الافتراضات، والغايات، والمصطلحات الفنية، واستراتيجيات القراءة، مما يسمح بالوصول إلى نتائج مشتركة وتأويل متشابه. والثالث هو أن فعل التلقي والقراءة لا يتحقّق من خلال التفاعل بين النص والقارئ فحسب، بل من خلال التفاعل بين جماعات القرّاء وأنماط التلقي المتعاقبة، أي إنه يتحقّق من خلال التفاعل بين النص والقارئ من جهة، وبين القارئ اللاحق والقارئ السابق من جهة ثانية، وبين القراء المتعاصرين من جهة ثالثة.

ومن المعروف أن الإشكالية المحورية التي تطرحها نظرية التلقي هي العلاقة بين النص والقارئ، أو بتعبير فلسفي أشمل، العلاقة بين الموضوع والذات، فما شكل تلك العلاقة؟ وهل هي علاقة لازمة ضرورية؟ ثم أليس بالإمكان أن يوجد أحد القطبين بمعزل عن الآخر؟ وهل للنص وجود بمعزل عن القارئ؟ وهل للقارئ وجود مستقلّ عن النص؟ هل النص موضوع مستقل لا يعتمد في وجوده على فعل القراءة؟ وهل القراءة نشاط يتم في فراغ؟ وما هي طبيعة توزيع مناطق النفوذ لكل من النص والقارئ؟ أين تنتهي حدود النص لتبدأ حدود مملكة القارئ؟ ثم هل بالإمكان التحقق من تلك الحدود الفاصلة بين القطبين أو المملكتين؟ وهل بالإمكان التمييز بين ما هو للنص من حيث الأصل، وبين ما هو للقارئ ومن إضافاته؟

من منظور نظرية التلقي يصعب، إن لم يكن مستحيلاً، الفصل بين حدود النص وحدود القارئ؛ «إذ من الصعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل، أو بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء منه فعلا»[1]، حيث إن

(١) أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب «نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٣، ص٢٣.

العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل ، وليس بالإمكان تصور تلك العلاقة إلا على تلك الصورة ؛ إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النص ذاته ، و«بما أن النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحاً ، وبالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به ، وإنما أصبح أثراً يعاش»(١) ، وناتجاً عن التفاعل الحاصل بين النص والقارئ . فلو أن النصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عنه التأويل ، لما تبقى «أمام القارئ الكثير ليفعله ، ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التأويل أو رفضه ، الأخذ به أو تركه»(٢) ؛ ولهذا ينبغي علينا ، من هذا المنظور ، أن نسلم بأن المعاني نتاج تفاعل نشط بين النص والقارئ ، وليست موضوعات مختبئة في النص .

يتعارض هذا الطرح مع الطرح الذي شيّدته المقاربات المشدودة إلى النص ، والمعنية بتحليل النص الأدبي في ذاته ولذاته ، وذلك كما هو عند الشكلانيين الروس والنقد الجديد والبنيوية وغيرها ، حيث كان التأكيد دائماً ينصبّ على النظر إلى النص بوصفه شيئاً موضوعياً ، يملك وجوداً مستقلاً عن أي أشكال الارتباط ، سواء بالقارئ أم بالمجتمع أم بالمؤلف . فقد كان النص ، بحسب أشهر استعاراته ، عبارة عن «جرّة حسَنَة الصنع» ، «أيقونة لفظية» ، أي موضوع مرئي مستقل بذاته له أبعاده الخاصة والمحدودة ، وعلى هذا الأساس لا يمكن الحديث عن أية امتدادات للنص خارج حدوده ، وإذا كان الأمر كذلك فإن الوسيلة المثلى للتعامل مع هذا النص هي دراسته بصورة وصفية محايثة ، تهدف ، قبل كل شيء ، إلى الكشف عن بنياته وشكله وأنساقه وكيفية تركيبه ووحدته الفنية المتجانسة . . . .

لقد كان لهذا التصور الأيقوني الشائع عن النص دور كبير في توجيه النقد الحديث إلى الاهتمام بالنص في ذاته ولذاته ، وإلى الوقوف عند مستوى الكلمات والأصوات والتراكيب والمقاطع . . . ، غير أن الحال قد انقلبت ، وما لبثت الاعتراضات أن انهالت على هذا التصور من كل حدب وصوب . وفي الواقع أن أغلب تلك

---

(١) فولفغانغ إيزر ، وضعية التأويل ، الفن الجزئي والتأويل الكلي ، تر : حفو نزهة وبوحسن أحمد ، مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» ، ع :٦ ، ١٩٩٣ ، ص٧٦ .

(2) Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Reader's Response" in K. M. Newton, Twentieth-Century Literary Theory A Reader, London, Macmillan, 1989, PP.226-227.

الاعتراضات كانت كامنة في هذا التصور ذاته . وهو ما يعني أن تصورات نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ لم تكن تجاوزاً جذرياً لتصورات النقد الجديد والشكلانية[١] . فدراسة النص بوصفه شيئاً موضوعياً يفترض إمكانية وصفه بصورة محايثة ، وبوفاء تام دونما تدخُل من ذات القارئ أو المؤول ، حيث لا يتمّ الوفاء التام للنص إلا على حساب امحاء القارئ بصورة تامة ، فأي تهاون في الوفاء للنص إنما يقود حتماً إلى محذور شدّد عليه النقاد الجدد بوصفه خطأً في التقويم والتأويل ، وهو ما عُرف بـ«المغالطة التأثيرية» Affective Fallacy ، أي الخلط بين ما هو للنص وما هو من نتائجه وتأثيراته في القارئ ، وهي التأثيرات التي كانت نظرية التلقي تجادل بأن فهم النص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات[٢] . غير أن النقاد الجدد اعتبروا تدخّل هذه التأثيرات في تحليل النّص محذوراً علينا تجنّبه ، ولتجنّبه يلزمنا «نقد موضوعي ، حيث الناقد لا يصف تأثيرات العمل في نفسه ، بل يركّز على تحليل أدوات العمل وسماته المميزة»[٣] . لكن هل بالإمكان حقاً أن يتحقق التعامل مع النص دون الوقوع في شرك تلك المغالطة؟ وهل بالإمكان أن نكون أوفياء للنص بصورة تامة؟ وهل بالإمكان أن نجعل النص يتكلم بنفسه دونما تدخّل من القارئ؟ وهل بالإمكان أصلاً دراسة النص دون إسقاطه خارج ذاته؟

من أجل الإجابة عن ذلك يمكننا أن نسترشد بما كتبه تزفتان تودوروف T. Todorov في سياق دفاعه عن الشعرية البنيوية والنقد الداخلي المحايث للنص الأدبي . يرى تودوروف أن الهدف الأساسي من التفسير أو التأويل أو القراءة أو التحليل أو النقد - وكلها مفردات يمكن أن تتداخل وتتوارد من منظور تودوروف - هو

---

(١) ترى جين تومبكنز أن من يدقق النظر في «نقد استجابة القارئ» وتطبيقاته سيجد أنه لم يكن «نظرية أدبية ثورية ، بل مجرد مبادئ شكلانية محوّلة في صورة جديدة» . راجع دراستها المعنونة بـ«القارئ في التاريخ : تغيير شكل الاستجابة الأدبية» في : Jane P. Tompkins (Editor), Reader Response Criticism, Baltimore& London: The Johns Hopkins University Press, 1980, P.201

(٢) انظر : - Jane P. Tompkins (Editor), Op Cit, P.ix

(3) "Affective Fallacy", in M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Japan, Holt-Saunders International Editions, 1984, P. 4.

جعل النص يتكلم بنفسه، وحديث النص بنفسه لا يتم إلا على حساب التخلي عن الذات، مؤلفة كانت أم قارئة، غير أن المشكلة في هذا التصور، من منظور تودوروف، أنه لن يقدم لنا إلا النص نفسه مكرراً تكراراً حرفياً كلمة كلمة، حيث إن «تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلاً. أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون إذاك إلا تكراراً حرفياً للعمل نفسه. فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكوّن الاثنان إلا شيئاً واحداً. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه»[1]، وبما أن تكرار النص حرفياً ليس غير محاولة متطفلة عبثيةً، فإنه يلزمنا لتجاوز حالة التطفل العبثي هذه أن نعاين النص من منظور آخر، حيث يكون للقارئ دور في جعل عملية «تكلّم النص» أمراً ممكناً، فالنص يتجاوز ذاته بالضرورة، وإسقاطه خارج ذاته أمر ضروري لتحقيقه، وهو، وإن كان شراً، أمر لا مهرب منه.

ليست القراءة إذن وصفاً موضوعياً للنص، وما ينبغي لها أن تكون كذلك، بدليل أن قراءتين لنص واحد لا يمكن أن تتطابقا أبداً؛ إذ «أننا نخطّ أثناء قراءتنا كتابةً سلبية؛ فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجده فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص»[2]، أو بالأحرى تقترب وتتداخل وتتكامل؛ إذ القارئ دائماً يقول شيئاً لا يقوله النص، أو يقوله النص بصورة ملتبسة خاطفة. وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص وما يقوله القارئ يتحقق، من منظور فولفغانغ إيزر، فعل القراءة بوصفه تفاعلاً دينامياً بين النص والقارئ، حيث النص يجاوز نفسه ممتداً في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته ممتداً في النص.

إن الحديث عن «ما يقوله النص»، وعن «ما يقوله القارئ» يقود حتماً إلى الحديث عن مفهوم مهم في نظرية إيزر، وهو مفهوم «الفجوات» Gaps، أو «الفراغات» Blanks، أو «اللاتحديد» Indeterminacy، أي المناطق المبهمة وغير المحددة التي على القارئ أن يملأها باستخدام خياله. فالفراغات هي بالتحديد ذلك المكان الذي يكون

---

(١) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط ٢: ١٩٩٠، ص ٢١.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

فيه الشخص القارئ الذي تناط به مسئولية إعادة تركيب النص . إن الفراغات هي منطقة عمل القارئ داخل النص ، حيث يتكوّن هذا الأخير من مناطق مبهمة غير محددة ، كما لو كانت بياضاً شاغراً يجب ملؤه ليتحقق النص ، بل لتتحقق القراءة ، حيث الفراغات هي بالذات ما يعطي لفعل التحقّق والقراءة انطلاقته ، وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النص والقارئ ، فعلاقة القارئ بالنص تفترض التفاعل ، غير أن هذه الفراغات والفجوات توقف هذه الإمكانية ، فلتحقيق التفاعل يلزمنا ملء هذه الفراغات والفجوات .

من منظور إيزر ، يعتبر النص بنية مليئة بالفراغات التي تتطلب من القارئ ملؤها ، بل إنها تحفّز القارئ على ملئها ، حيث إنها «تشتغل كمحفّز أساسي على التواصل . وبطريقة مشابهة فإن الفراغات (. . .) هي التي تُحدث التواصل في عملية القراءة»[(١)] ، فإذا كانت غاية القراءة ، من منظور إيزر ، هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشطالتي والتوازن في فهم النص ، فإن ذلك لا يتأتى إلا بعد سدّ تلك الفجوات ، وملء تلك الفراغات ، حيث لا يمكن «بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات» ، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة ، أو قل إلا من خلالها ، فهي «تمثّل الحلقة ذات الأهمية العظيمة التي تربط بين النص والقارئ»[(٢)] ، وبما أن الفراغات لا يمكن أن تملأ من طرف النص ذاته ، فقد لزم أن يتدخل طرف آخر ليقوم بتلك المهمة ، إنه القارئ .

إن الفراغات ، من منظور إيزر ، ليست شيئاً موضوعياً ، أو واقعاً وجودياً معطى ، لكنه موضوع يتم تشكيله وتعديله من قبل القارئ حين يدخل في علاقة تفاعل مع النص ؛ إذ السمة المميزة لتلك الفراغات أنها ذات طبيعة مبهمة غير محددة ، وعدم التحديد هذا «هو بالذات ما يكثّر من أنواع التواصل الممكن»[(٣)] بين النص والقارئ ، وهو ما يجعل النص مفتوحاً لإمكانيات عديدة لتحققه ، وعملية «تحقق النص» Concretization هذه عملية غير محددة ولا منتهية ، ومن ثم فإنها مختلفة من قارئ

---

(١) فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب ، تر : حميد لحمداني والجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، ص٩٨ .

(٢) Wolfgang Iser, "Indeterminacy", Op. Cit, P.230.

(٣) فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، ص٩٩ .

لآخر ، ومن عصر لآخر ، حيث النص ، من هذا المنظور ، يقبل وجود إمكانية تحققه بطرق شتى ومتغايرة ، بل إن أي تحقق للنص لن يستطيع ، مهما بلغ ، استقصاء كل إمكانيات النص المحتملة ، حيث لا يكون التحقّق متطابقاً مع النص أبداً ؛ إذ الشيء لا يتطابق إلا مع ذاته ، ومن هنا فليس ثمة تحقق متطابق مع النص إلا النص ذاته ، وهو ما يرجعنا إلى إشكالية تودوروف السابقة .

لقد اعتمد إيزر اعتماداً كبيراً على ما قدّمه الناقد البولندي رومان إنكاردن Roman Ingarden في كتابه الهام «العمل الأدبي الفني» ، حيث يميّز إنكاردن ، في العمل الأدبي الفني ، بين قطبين أو وضعين ، الوضع الأول وضع أنطولوجي فني ، والآخر وضع معرفي جمالي ، الأول يخصّ نص المؤلف ، والثاني هو النص الذي يحققه القارئ . وهذا التمييز يستند من حيث الأصل إلى تمييز آخر ، كان إنكاردن قد استوحاه من ظاهراتية هوسرل ، حيث يتمّ التمييز بين نوعين من الموضوعات ، الموضوعات الواقعية ، والموضوعات المثالية ، «الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها ، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها . وفي كلتا الحالتين فالنتيجة نهائية من حيث المبدأ . فالموضوع الواقعي يمكن فهمه بشكل تام والموضوع المثالي يمكن تكوينه أيضاً بشكل تام»[(١)] . أما العمل الأدبي فإنه يقع خارج هذه القسمة ، فلا هو موضوع واقعي يمكن فهمه بصورة نهائية تامة ، ولا هو موضوع مثالي يمكن تكوينه أيضاً بصورة نهائية تامة ؛ لأن «كل عمل أدبي فني هو موضوع بين ذاتي Intersubjective في بنيته الخطاطية»[(٢)] ، فلا هو محدد بصورة نهائية ، ولا هو مستقل بذاته كما هو الحال مع الموضوعات الواقعية والمثالية المحددة والمستقلة بذاتها . صحيح أن النص موضوع واقعي ، لكنه غير محدد بصورة نهائية تامة ، كما أنه يعتمد على فعل الوعي ، فهو إذن غير مستقل بذاته ، حيث الموضوعات القصدية لا وجود تاماً لها إلا بفعل الوعي والإدراك ، فالموضوع القصدي ينقصه التحديد الكامل والاستقلال التام .

يثير هذا التصور إشكالات تأويلية ومعرفية كثيرة ، فإذا كان النص «في ذاته»

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٠٢ .

(2) Roman Ingarden, "Some Epistemological Problems in the Cognition of Aesthetic Concretization of the Literary Work of Art", in Twentieth-Century Literary Theory A Reader, Op. Cit, P. 77.

عبارة عن «هيكل» skeleton ، ولا يقدّم سوى مجموعة من «التخطيطات» sche-mata ، فإنه عندئذ بحاجة إلى القارئ لتجسيده وتحقيقه مادياً . ومن منظور جان بول سارتر الذي ينطلقُ من التصور الظاهراتي ذاته ، فإن النص لا يتحقق إلا بفعل القراءة ، حيث القارئ هو الذي يضفي على النص صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة . وعلى هذا فإن جهد القارئ ، من هذا المنظور ، يعادل جهد المؤلف ؛ إذ النص «خذروف عجيب لا وجود له في الحركة ، ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق»[١] لا وجود لها في ذاتها إلا من خلال الوعي والإدراك ، أو قل القراءة والتأويل .

إن هذه «العلامات السود» التي يتحدث عنها سارتر هي ، على وجه التحديد ، ما يظهر عليه النص قبل أن يطاله فعل القراءة . فالنص قبل القراءة - أي قبل تعلّق الوعي به - مجرد هيكل لا يقدّم إلا «مظاهر خطاطية» يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» للنص من خلال فعل القراءة أو الوعي . ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين ، قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف ، والثاني هو التحقّق الذي ينجزه القارئ»[٢] ، أما النص الحقيقي فإنه لا يمكن أن يكون متطابقاً لا مع نص المؤلف ولا مع إنجاز القارئ . إنه ، من منظور إيزر ، يقع في مكان ما بينهما . ومع كون الوجود الحقيقي للنص لا يتطابق لا مع نص المؤلف ولا مع إنجاز القارئ ، فإنه لا سبيل لتحقيقه إلا من خلال هذا التفاعل المتبادل بين نص المؤلف ونص القارئ .

من هنا كان إيزر ينتقد تصور رومان إنكاردن لمفهوم المواقع غير المحددة ، وتحققات النص ، من جهة أنه يجعل العلاقة في اتجاه واحد ، من النص إلى القارئ فقط ، في حين أن تحقق النص يتطلب تفاعلاً متبادلاً بينه وبين قارئه ، أي علاقة تتم في اتجاهين ، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص وهكذا . يقول إيزر : «لم يكن التحقّق بالنسبة لإنكاردن تفاعلاً بين النص والقارئ ، بل كان مجرد تحيين للعناصر

---

(١) جان بول سارتر ، ما الأدب؟ ، تر : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر ، د .ت ، ص٤٣ .

(٢) فعل القراءة ، ص١٢ .

الكامنة في العمل. ولهذا السبب لا تؤدي «مواقع اللاتحديد» عنده إلا إلى إتمام غير دينامي في مقابل عملية دينامية، حيث يُلزم القارئ بالانتقال من منظور نص إلى آخر»[١]، حيث القارئ هو الذي يؤسس الروابط بين تلك «المظاهر الخطاطية» التي تحدث عنها إيزر، أو «العلامات السود» الذي تحدث عنها سارتر.

لقد أوضح إيزر أن إنكاردن لم يكن يفكر في «مواقع اللاتحديد» أو في التحقّق باعتبارهما مفهومين للتواصل بين النص والقارئ، وهذا هو بالتحديد، بحسب إيزر، ما أوقع إنكاردن، على الرغم من أهمية تصوره، في منزلق خطير، هو المفاضلة بين تحققات النص، حيث يكون ثمة تحققات صحيحة ملائمة، وأخرى خاطئة غير ملائمة، فمن منظور إنكاردن يتحتم علينا أن نشكّ في صحة التأويلات حين تختلف في عمل أدبي فني واحد. فنحن «لا نستطيع أبداً أخذ كل تحققات النص المحتملة بعين الاعتبار، بل يجب أن نقيّد أنفسنا ببعض التحقّقات النموذجية typical concretizations التي يمكن استقصاؤها»[٢]، وهذا على خلاف ما شدّد عليه إيزر ومعظم النقاد المهتمين بالتلقي والقراءة.

إن التفاعل بين النص والقارئ إذن هو الشيء الأساسي في فعل القراءة من منظور إيزر، لكن السؤال المهم الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكننا أن نجعل هذا التفاعل موضوعاً لدراسة منهجية ملموسة؟ فإذا كان من المهم القول إن عملية القراءة هي ما يضمن تحقق النص، فإنه من المهم أيضاً أن يكون في الوسع تجاوز مستوى التوصيف النظري المجرد لفعل القراءة. لكن كيف يتأتى لنا تجاوز ذلك لدراسة فعل القراءة أثناء تحققه الفعلي في لحظة تاريخية محددة؟ وهل بالإمكان الحديث عن قراءة جماعية، حيث تكون تحققات النص متشابهة لدى قراء كثر ينتمون إلى لحظة تاريخية محددة؟ بمعنى هل يمكننا تصور القراءة وهي تشتغل في الزمان، وتتحرك في الواقع؟ وكيف يمكننا دراسة العلاقة بين قراءة جيل وقراءة جيل آخر سابق أو لاحق؟ وكيف يمكننا تحديد النص أو معناه عبر التتابع التاريخي لتحقّقاته أو تجسُّداته؟ إن أسئلة مثل هذه لن تجد إجاباتها عند إيزر؛ إذ ما يشغل إيزر هو فعل القراءة وآلياته واستراتيجيته وأنشطته في صورته المجردة، فهو يشدّد على عملية القراءة بدرجة أكبر

---

(١) المرجع نفسه، ص١١٢-١١٣.

(٢) Roman Ingarden, "Some Epistemological Problems", Op. Cit. P. 80

من تشديده على التلقي التاريخي للعمل .

إن الاهتمام بـ«القارئ الفعلي» Real Reader ، وبالتواصل الأدبي الحاصل بينه وبين النص في اللحظات التاريخية المتعاقبة سنجده لدى منظر كبير من منظري جمالية التلقي Reception Aesthetic ، وهو هانز روبرت ياوس إن كل القراء يعيشون في ظروف تاريخية واجتماعية ، ولهذا فإن طريقة تأويلهم للأعمال الأدبية تتشكّل من خلال هذه الحقيقة ، «لقد كان أيزر على وعي بالبعد الاجتماعي للقراءة ، لكنه ركّز انتباهه بصورة كبيرة على الأبعاد «الجمالية»»[1] ، في حين كان هانز روبرت ياوس يسعى إلى موضعة الأعمال الأدبية ومجموع التلقيات معاً في آفاقها التاريخية وسياقاتها الثقافية . فالموضوع الأثير لدى ياوس هو التلقي بوصفه حدثاً يجري في الزمان ويتحرك في سياقاته التاريخية والثقافية ، ولهذا كان طبيعياً أن يكون اهتمام ياوس بالتلقي منطلقاً من حقل «تاريخ الأدب» ؛ وذلك رغبة منه في تطوير هذا الحقل الأخير من خلال تأسيس تاريخ أدبي جديد ، يقوم أساساً على أخذ قطب التلقي ، أو مجمل عناصر التواصل الأدبي بعين الاعتبار . وقد ألحّ ياوس ، مثله كمثل إيزر ، على أهمية التواصل بين النص والمتلقي . فـ«تاريخ تأويلات عمل فني عبارة عن تبادل تجارب (. . .) أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة»[2] متبادلة بين النص والمتلقي ، أو بين المتلقي السابق واللاحق ، فـ«تاريخية الأدب ، مثلها كمثل سمته الاتصالية ، تستلزم حواراً وعلاقة [متبادلة] بين العمل والجمهور والعمل الجديد ، الذي يتكوّن في علاقة بين الرسالة والمستقبل ، كما بين السؤال والجواب ، والمشكلة والحلّ»[3] ، حيث التلقي تجربة لا تتحقّق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي ، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدّمها النص في أفق تاريخي محدد .

---

(1) Terry Eagelton, Literary Theory: An Introduction, (The University of Meinnesota, 1998), P.72

(٢) هانز روبرت ياوس ، جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، مدرسة كونستانس الألمانية ، تر : سعيد علوش ، مجلة «الفكر العربي المعاصر» ، ع :٣٨ ، ١٩٨٦ ، ص١٠٧ .

(3) Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in Twentieth-Century Literary Theory A Reader, Op. Cit, P. 222.

إن هذا التصور لطبيعة العلاقة بين النص والمتلقي سيمكّن ياوس من النظر إلى تاريخ الأدب من خلال أفق الحوار بين النص والتلقي الذي شكّله وحفظ استمراريته، كما سيسمح له بإعادة التفكير بشأن الوظيفة الاجتماعية للفن والأدب. فالتطوّر الأدبي ينبغي «أن يُحدّد بوظيفته في التاريخ، وبتحرر المجتمع، كما أن تتابع الأنظمة الأدبية ينبغي أن يدرس ضمن تعالقه مع المسلك التاريخي العام»(١). وعلى هذا، فليس بالإمكان، من منظور ياوس، الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للنص وللتواصل الأدبي مادمنا «نتجاهل العلاقة الحوارية بين النص ومستقبليه، والمستقبلين فيما بينهم، ومادمنا نختزل التجربة الجمالية المتداخلة لـ«لذة النص» المونولوجية التي يجدها القارئ - بتعبير رولان بارت - في «جنة كلمات غارقة في العزلة».

في ضوء ذلك يتضح أن الشيء الأساسي في نظرية التلقي هو التفاعل بين النص والقارئ بتعبير إيزر، أو التواصل الأدبي بين النص والمتلقي بتعبير ياوس الذي تقوم أطروحته المبدئية على نقد كلٍّ من الماركسية التقليدية والشكلانية الروسية؛ لأنهما لم ينظرا إلى «الحقيقة الأدبية» إلا ضمن دائرة مغلقة لم تشمل بعداً خطيراً، وهو التلقي ومدى تأثير النص في القارئ والسامع. ومن هنا يلحّ ياوس على أن دراسة تاريخ التواصل الأدبي لن تتطور ما دامت تتجاهل أهم قطب في حدث التواصل، أي المتلقي الذي أهمل لصالح المؤلف أو النص، حيث كان تاريخ الأدب والفن عامة «لزمن طويل جداً تاريخاً للمؤلفين والمؤلفات. لقد اضطهد أو تناسى من اعتبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي برغم ما بدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها، ويقوّمونها ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها»(٢). وعلى هذا الأساس كان اهتمام ياوس منصباً على المتلقي الفعلي

---

(١) هانز روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن الكتاب الجماعي: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط:١، ١٩٩٤، ص٨٦.

(٢) جان ستاروبانسكي، نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري، مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية»، ع:٦، ١٩٩٢، ص٤١.

والجمهور الذي يستقبل النص ويقوّمه بناءً على مصالحه التاريخية وخبرته بالتقاليد والأعراف الأدبية . وبما أن طموح ياوس هو تجديد حقل التاريخ الأدبي من خلال الاهتمام بقطب التلقي والمتلقي الذي يحيّن الأعمال الأدبية طبقاً لحاجاته التاريخية وبناءً على أفقه الخاص ، فقد لجأ ، من أجل بلوغ هذا الطموح ، إلى مفهوم «أفق التوقع» ، أو «أفق الانتظار» Horizon Of Expectation .

يلعب مفهوم أفق الانتظار دوراً مركزياً في نظرية التلقي عند ياوس ، وهو يعدّ ، من منظور ياوس نفسه ، بمثابة الركيزة المنهجية لنظرية التلقي[1] . وعلى الرغم من تعدّد جذور هذا المصطلح واختلاف أصوله ، فإنه ظلّ ، حتى عند ياوس ، مفهوماً غامضاً ملتبساً ، وقد تكون سلسلة الأصول تلك هي ما يجعل من هذا المفهوم يبدو على تلك الصورة من الغموض والالتباس . يلاحظ روبرت هولب R. Holub أن المشكلة في استخدام ياوس لمصطلح الأفق هي «أنه عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية ، إلى درجة أنه قد يتضمن - أو يستبعد - أي معنى سابق للكلمة (. . .) ، يضاف إلى هذا أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة . فياوس يشير إلى «أفق التجربة» ، و«أفق تجربة الحياة» ، و«بنية الأفق» ، و«التغيّر في الأفق»[2] ، أضف إلى ذلك أن ياوس نفسه يستخدم المصطلح بصور متباينة ، فحيناً هو عنده بمعناه عند هانز جورج كادامير ، أي بوصفه مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه ، وحيناً يستخدمه بمعنى مجموعة المعايير والمقاييس ، أي نظام مشترك من التقاليد والأعراف الثقافية والأدبية التي يستعين بها القارئ في مواجهة النص ، وهو يتمثّل بصورة أوضح في نظام النوع الأدبي الذي يختزنه القارئ ليتناول به النص ، ويرصد من خلاله أشكال الانحراف التي يأتي بها .

يبدو أن استخدام ياوس المبكر لهذا المفهوم كان محدداً في هذا الوجه الأخير ، أي أفق الانتظار بوصفه مجموعة المعايير والخبرات والأعراف الأدبية والجمالية ، وقواعد النوع الأدبي التي يتمثّلها القارئ في تناوله للنص وقراءته . فإذا كان كل نص ينتمي إلى نوع أدبي ، فإنه بالضرورة «يفترض أفق انتظار ، بمعنى مجموعة القواعد

---

(١) انظر : روبرت هولب ، نظرية التلقي ، تر : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي والثقافي بجدة ، ١٩٩٤ ، ص١٥٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٥٥ .

السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبّل تقييمي»[١] . وعلى هذا الوجه يكون الأفق عبارة عن مجموعة خبرات وكفاءة يختزنها القارئ الفعلي حين يتناول نصاً من النصوص ، لكنه ليس أي قارئ ، القارئ الذي يفترضه هذا المفهوم قارئ كفء ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة من طول معاشرته للنصوص قراءة وتحليلاً ؛ إذ القارئ الكفء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أو تشويش يحدثه النص المقروء في «بنية الأفق» العامة . ومن هنا كان ستاروبانسكي ، في مقدمته للطبعة الفرنسية من كتاب ياوس المشهور «نحو جمالية للتلقي» ، يقول : «إن هذا المنهج يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيّرات . إنها فيما يبدو الصعوبة التي يواجهها عالم تفشّى فيه زهو المعرفة الناقصة ، فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجلين»[٢] ؛ إذ إنها تتطلب معرفة واسعة بالأفق السابق بكل معاييره المقررة وأعرافه المرضية ، ذلك أن علاقة النص بسلسلة النصوص السابقة عليه تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله أو تحطيمه . فالنص ، حتى لو تظاهر بأنه جديد ، لا يقدّم نفسه كما لو كان جديداً بصورة مطلقة ، «بل إنه يعدّ جمهوره لأنواع محددة من التلقي ، من خلال إعلانات ، وإشارات علنية أو مستترة ، ومميزات متماثلة ، وتلميحات مضمرة ، كل ذلك يوقظ ذاكرة القارئ لاسترجاع ما قُرئ سلفاً ، ويحمله على موقف عاطفي محدد (. . .) إن النص الجديد يحرّك عند القارئ (أو السامع) أفق الانتظارات وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة ، قواعد تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات ، وقد يقتصر على إعادة إنتاجها فقط»[٣] .

وبهذا الشكل فإن إعادة تأسيس تاريخ الأدب ، أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناءً على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه ؛ إذ إن معرفة طريقة استجابة جمهور معين لنص محدد لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الذي استأنس به ذاك الجمهور حين كان يقرأ النص ، مما يؤكّد أن العلاقة بين النص

(١) أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ، ص٥٥ .

(٢) نحو جمالية للتلقي ، ص٤٣ .

(٣) Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge", Op. Cit. P. 223.

والقارئ علاقة جمالية وتاريخية معاً ، أما العلاقة الجمالية فتكمن «في حقيقة أن التلقي الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختباراً لقيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال أخرى قد قُرئت من قبل ، أما التضمين التاريخي الواضح لذلك فهو أن فهم القارئ الأول سيدعَّم ويُغنَى بسلسلة من التلقيات من جيل إلى آخر ، وبهذه الطريقة تتقرر دلالة العمل التاريخية ، وتتضح قيمته الجمالية»(١) ، وبهذه الطريقة أمكن لياوس أن يوظّف مفهوم أفق الانتظار بوصفه أداة صالحة لإعادة تركيب تاريخ تلقي الأعمال الأدبية .

غير أن المنزلق الخطير الذي سيترتب على سوء توظيف مفهوم أفق الانتظار ، هو أن يعامل هذا المفهوم كما لو كان مقياساً تقويمياً لجمالية الأدب ، حيث يمكن باستخدام هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النصوص ، أو ما عرف عند ياوس بـ«المسافة الجمالية» Aesthetic Distance ، أي «المسافة الفاصلة بين أفق الانتظارات المعطى وبين ظهور العمل الجديد»(٢) ، وبعبارة أخرى هي «المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل (. . .) وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات»(٣) . وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ ، أي بمدى خرقه وخيانته لهذا الأفق ، وهكذا كما لو كنا أمام صياغة جديدة لمفهوم «الانزياح» أو «العدول» في الشعرية البنيوية .

لقد أثار هذا الاستخدام لمفهوم أفق الانتظار اعتراضات كثيرة ، فهو كما يبدو يتضمن عودة جديدة للنقد الحُكمي الذي تلعب فيه المعايير المقرّرة دوراً كبيراً في تحديد جمالية أي نص من النصوص ، كما أن قياس المسافة الجمالية أمر ليس سهلاً دائماً ، فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال ، أضف إلى ذلك أن خرق الأفق وكسره ليس مقياساً صالحاً أو كافياً في كل الأحوال . «فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشمبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلاً ، فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء (. . .)

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٢٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٢٣ .

(3) "Aesthetic Distance", in Malcolm Hayward, List of Critical Terms and Definitions, New York, 1995, P.1

وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»[1] ، بدليل أن هذا المعيار لن يصطفي إلا تلك الأعمال الَّتي كان خرق الأفق مطلباً أساسياً لها ، أما غير ذلك فإنه لن يحظى بالتقدير والاعتراف .

وفي الواقع أن خرق الأفق ، أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر ، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء . لهذا كان روبرت هولب يذهب إلى أن أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس يرجع إلى اعتماده الكبير على الشكلانيين الروس ، وذلك فيما يتصل بمفهوم «الإغراب» الذي أنيط به مسئولية تأسيس القيمة الجمالية للعمل . يرى هولب كذلك أن ليس ثمة ما يبرّر هذا الاعتماد عند ياوس ، فهذا «التوجه نحو التجديد يبدو غريباً في ضوء عمل ياوس الواسع النطاق في أدب العصور الوسطى . في حين تأثر معظم الشكلانيين بالممارسات الأدبية الجارية التي ألحت على تحطيم التقاليد ، فإن كثيراً من حقب الماضي ، على نحو ما يعرف ياوس على وجه التأكيد ، تبدو كأنها تقبلت الأعمال لمماثلتها للمعايير التقليدية بقدر تقبلها إياها لاختلافها عن تلك المعايير»[2] ، بمعنى أن الجدة لم تكن في أدب العصور الوسطى ، وهو مجال اهتمام ياوس ، مطلباً ملحاً من مطالب الجمالية عنده . ومن هنا يكون تركيز ياوس على مفهوم المسافة الجمالية وعلاقتها بخرق الأفق وكسره نابعاً ، كما يقول روبرت هولب ، من التحيّز المُحدَث الذي يرجع في أغلب الظن إلى توغّل آليات السوق في المجال الجمالي .

على الرغم من تلك الاعتراضات التي أثيرت ضد مفهوم أفق الانتظار ، فإنه يبقى من أهم المفاهيم لكل من يريد دراسة تاريخ التلقي ، أو التواصل الأدبي في مجتمع من المجتمعات ، وذلك إذا أمكن تخليصه من التبسيط المخلّ الذي انتهى إليه ، أي معاملته كما لو كان معياراً لقياس جمالية العمل الأدبي . وفي هذا الشأن يذكر روبرت هولب[3] أن ياوس فيما بعد عام ١٩٧٠ قد انصرفت اهتماماته بعيداً عن تلك الاهتمامات التي ظهرت في تلك الدراسة المبكرة ، كما أن المفهوم الواعد لأفق

---

(١) نظرية التلقي ، ص١٦١-١٦٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٦٣ .

(٣) انظر : المرجع نفسه ، ص١٧٦ و ١٧٧ .

الانتظارات قد توارى ، وأخذ يتقلّص بصورة لافتة في كتابات ياوس اللاحقة . والحقيقة أن ياوس لم يتخل عن مفهوم أفق الانتظار بصورة جذرية كما توهم بذلك ملاحظة هولب ، فياوس في كتاباته اللاحقة قد تخلى عن فكرة أن مفهوم أفق الانتظار يمكن أن يستخدم كمعيار حاسم في تحديد جمالية الأعمال الأدبية ، فكسر أفق الانتظار ليس إلا مجرد حالة في تاريخ التلقي الممتد ، وهو لا يعدو كونه شكلاً واحداً من أشكال التلقي المحتملة للنص . وقد سبق لياوس نفسه أن استدرك على مفهوم أفق الانتظار في بحث له منشور سنة ١٩٧٥ ، حيث ذهب إلى أن «مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمراً شائعاً فقط ، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسئولاً عن جزء منها»(١) .

إن معاملة أفق الانتظار بوصفه مقياساً معيارياً يفرّغه من كل معاني التواصل الذي كان ياوس نفسه يلحّ عليها . فإذا كانت جمالية نص ما تقاس بمقدار كسره لأفق توقعات القراء ، فإن هذه الجمالية تحدد لنا ما يحدثه النص في القارئ فقط ، أما ما يحدثه القارئ في النص فأمر لا اعتبار له ، في حين أن موضوع جمالية التلقي الأثير ، من منظور ياوس وإيزر ، هو ذلك التفاعل والتواصل بين النص والقارئ أو المتلقي . من هنا كان ياوس يشير إلى القصور في هذه الصورة الأولية لجمالية التلقي ، وذلك حين ذهب إلى القول بأن جمالية التلقي كانت في البداية تقدّم نفسها «كجمالية مستقلة محيلة على الأعمال الفنية التي تتجاوز أفق انتظار جمهورها بفضل قيمها البريئة أو «السلبية» ، وبفضل معانيها التي تثير فيما بعد تاريخاً تأويلياً غنياً . وفي حدود طرح جديد لمشاكل الوظائف الاجتماعية للفن ، على حقل الأبحاث أن ينفتح على تقاليد أدبية لما بعد الفترة المستقلة للفن وخارج المفهوم الإنساني للنهضة وعلى التواصل في اتساع لكل الوظائف»(٢) .

ومع ذلك يبقى مفهوم أفق الانتظار استراتيجية منهجية تعين الباحث على دراسة طبيعة التلقي وخصوصيته في أية لحظة من تاريخ التلقي ، وذلك بشرط أن نضع تطورات المفهوم بعين الاعتبار . ففي مقابل مفهوم أفق الانتظار كما عرضه ياوس

---

(١) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، كتاب الرياض ، العدد :٠٣ ، ١٩٩٦ ، ص٩١ ، وهو ينقل ذلك عن جارثيا بيريو ، نظرية الأدب ، ص٢٢٤ .

(٢) جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ص١١٢ .

عام ١٩٦٧ ، حيث كان التركيز منصباً على أفق الانتظار بوصفه نظاماً من المعايير والخبرات ، يمكن تحديده وموضعته ، في مقابل ذلك نجد ياوس يستخدم مفهوم الأفق لاحقاً بصورة أشمل من كونه مجرد نظام من المعايير والخبرات بالنصوص المقروءة سلفاً ، بل إنه يشمل هذا النظام ، كما يشمل خصوصيات اللحظة التاريخية ودور الثقافة والأخلاق ومجمل الشروط المحيطة بحدث التلقي . لقد عاد ياوس سنة ١٩٧٠ وما بعدها ليعطي أفق الانتظار أبعاداً أشمل مما قررها سابقاً ، فهو عنده بمثابة «تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيؤاً ناتجاً عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبي نفسه (الجنس الأدبي ، الأسلوب ، الثيمات) ، في لحظة ظهور العمل زمنياً»[١] .

يتضح من هذا التصور الأخير أن مفهوم الأفق ينبثق عن التراث الأدبي ، كما ينبثق عن مجمل الأعراف الثقافية والاجتماعية والأدبية والشروط التاريخية المحيطة بالقارئ ، والتي توجِّه ، إلى حد كبير ، قراءته واستراتيجياتها ، حيث الأفق يتحكم ، بقدر كبير ، في تحديد مدى الرؤية الذي يجعل القارئ قادراً على رؤية مناطق معينة ، في حين تحجب عنه مناطق أخرى ؛ إذ كل قارئ إنما يقرأ النص وهو محكوم بأفقه الخاص ، ومنطو على أعراف قرائية قد تمثّلها ، واستراتيجيات في القراءة قد تمت المصادقة على نجاحها ، بمعنى أن ما يمكن أن نقرأه في النص هو ، إلى حد كبير ، محدد سلفاً من خلال الأفق الذي يسمح بالرؤية والفهم ، فما يمكن رؤيته وفهمه هو بالتحديد ما يكون مندرجاً في أفق أو نظام يمكن أن يفهم من خلالهما ، وبما أن هذا الأفق في تغيّر مستمر من مجتمع لآخر ، ومن عصر لآخر ، فإن هذا الفهم لن يكون ثابتاً ومستقراً أبداً ، فهو في حالة تكوّن مستمرة .

يترتب على ذلك أن نقرّ بأنه لا وجود لنص ثابت جامد ذي معنى واحد وحيد منذ لحظة ظهوره حتى آخر تلق له . فالنص لا يأتي إلى الوجود كحزمة مكتملة ، ولا يحمل «معنى موضوعياً ، كما أنه لا يحتوي حتى على سمات قابلة للوصف بموضوعية ، فاستجابة القارئ هي ما يشكّل معنى النص ومميزاته الجمالية»[٢] . فكل

---

(١) السيد إبراهيم ، النظرية الأدبية ومفهوم أفق التوقع ، مجلة «علامات» ، ع :٣٢ ، ١٩٩٩ ، ص١٨٤ . وهو ينقل ذلك عن سوزان سليمان ، القارئ في النص ، ص٣٥ .

(2) "Reception Theory", in A Glossary of Literary Terms, Op. Cit. P. 155

قارئ إنما يقرأ النص في أفق خاص يحكم قراءته ويوجهها ، وهو حين يقرأ النص إنما يقوم بتشكيله وفقاً لأفقه الخاص ، وبما يخدم أغراضه ومصالحه . فـ«العمل الأدبي موضوع لا يقوم بنفسه ، ولا هو يعرض الوجه ذاته لكل قارئ وفي كل لحظة تاريخية ، إنه ليس أثراً تذكارياً يكشف عن جوهره الأبدي في نجوى ذاتية»[1] ، بل هو لا يحيا بسماته الخاصة فحسب ، إنما بالمعنى الذي يمنحه إياه قارئ ما في لحظة تاريخية معينة ، وهذا ما يجعل التلقيات اللاحقة متورطة بقراءة التلقيات السابقة أكثر مما هي مشغولة بقراءة النص ذاته ؛ إذ ثمة صعوبة كبيرة في التمييز بين ما هو للنص في أول ظهوره ، وبين ما هو من إضافات التلقيات التي تعاقبت عليه .

إن هذه الصعوبة ناتجة من حقيقة أن النص لا يقدّم نفسه لأي قارئ بصورة مباشرة شفّافة ، فهو لا يظهر إلا مصحوباً بجملة التلقيات التي قرأته ، وإلى حد كبير كانت تعيد تصنيعه وإنتاجه من خلال تلك القراءة . فالنص لا يشتمل على معانٍ وخصائص ثابتة بحيث لا يتبقى أمام القارئ إلا اكتشافها ، بل إن معنى النص وخصائصه وأهميته وقيمته ليست موضوعات معطاة وموجودة في النص ومقتصرة عليه فحسب ، بل إنها تعتمد ، بدرجة كبيرة ، على القارئ والأفق التاريخي الذي يقرأ النص من خلاله . ومن هنا ندّد ياوس ، كما فعل قبله كادامير ، بأوهام التاريخية «التي تدعو إلى «العودة للمنابع» و«الإخلاص للنصوص» ، وتقود المؤول إلى تجاهل حدود أفقه التاريخي ، وتجاهل ما عليه أن يقوم به تجاه تاريخ استقبال نصه ، وإلى الحد الذي لا يرى فيه غير سوء التفاهم في عمل سابقيه ، وعلى أهبة للاعتقاد في علاقة خالصة ومباشرة بالنصوص التي تمتلك وحدها المعنى الحقيقي»[2] . وهكذا فالنص إذن هو حصيلة تلك العلاقة الجدلية والتفاعل النَّشط بينه وبين القارئ ، كما أنه حصيلة هذا التفاعل النشط بين المتلقين أنفسهم فيما بينهم . فأن تعرف ما هو النص هو أن تعرف كيف قُرئ ، وتاريخ النص هو ، على وجه التحديد ، تاريخ تلقيه وتجسّداته المتلاحقة عبر التاريخ ، حيث النص لا يفهم دون أخذ تحققاته وتجسداته بعين الاعتبار .

---

(1) Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge", Op. Cit. P. 222.

(٢) «جمالية التلقي والتواصل الأدبي» ، ص١٠٨ .

لقد كان اهتمام ياوس منصباً على إعادة تركيب آفاق الانتظار ؛ كي يتسنى له تأسيس تاريخ أدبي جديد ، يضع منظور المتلقي في صلب اهتمامه ، وبما أن النص يدخل في علاقة مع سلسلة من النصوص السابقة عليه ، فإن اكتشاف أفق انتظار كل جيل يعتمد على قدرة الباحث على تحديد نمط تلك العلاقة التي يقيمها النص المقروء مع تلك السلسلة من النصوص السابقة . بعبارة أخرى نقول إن مفهوم الأفق ، عند ياوس ، مفهوم يوظف لتأسيس تاريخ أدبي جديد أكثر مما هو أداة لتأسيس تاريخ تلقي جديد للأدب ؛ إذ النص ، من منظور ياوس ، ينظر إليه في علاقته بسلسلة النصوص السابقة ، والتي تشكل النوع الأدبي ، وهذه العلاقة تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتشكيله ، أو كسره وتحطيمه ، أو تعديله وتصحيحه ، وهذا ذاته ما طالب ياوس نفسه بتجاوزه فيما بعد من خلال التركيز على التواصل بين النص والمتلقي ، وبين المتلقي السابق واللاحق وهكذا .

تُعدُّ جمالية التلقي بمثابة التطبيق التاريخي لنظرية إيزر عن «فعل القراءة» ، ولما عرف بـ«نقد استجابة القارئ» Reader- Response Criticism ، غير أن هذا التطبيق لن يكون أكثر من صياغة جديدة لـ«تاريخ الأدب» ، وذلك إذاما تمّ التركيز على علاقة النصوص بعضها ببعض ، أما «تاريخ التلقي» بوصفه تحويلاً لـ«تاريخ الأدب» ، فلن يتحقق إلا حين ينصب الاهتمام على خصوصية العلاقة بين التلقيات والقراءات المتعاقبة ، ومدى تأثير التلقي السابق في التلقي اللاحق . وانطلاقاً من هذا التصور انصبَّ اهتمامنا في هذه الدراسة على نص القارئ وأفق انتظاره ، وذلك في علاقته بسلسلة القراءات السابقة التي كانت تصنع المقامات ، وتعيد إنتاجها بقدر كبير . فأنماط التلقي التي تعاقبت على قراءة مقامات بديع الزمان منذ عصر الإحياء حتى اللحظة الراهنة كانت تشكّل بتعاقبها تاريخ تلقي هذا النص ، ومن ثم «تاريخ المقامات» ، حيث لا ينفصل تاريخ النص عن تاريخ تلقيه .

يتداخل مفهوم «أنماط التلقي» ، كما نستخدمه في هذه الدراسة ، مع مفاهيم أخرى ، أهمها مفهوم «النموذج الاستبدالي أو الإرشادي» Paradigm عند العالم الأمريكي توماس كون T. Khun ، ومفهوم «الجماعة التفسيرية» Interpretive Community عند الناقد الأمريكي ستانلي فيش S. Fish. أما توماس كون فإنه يستخدم مصطلح النموذج الإرشادي في كتابه «بنية الثورات العلمية» بوصفه قاسماً مشتركاً بين أعضاء جماعة علمية محددة ، أما هذا القاسم المشترك فيتمثّل في أن

أعضاء جماعة علمية ما يشتركون في تخصص علمي محدد ، و«يكونون قد مرّوا بمرحلة متماثلة من حيث التعليم والتنشئة المهنية (. . .) ويستوعبون خلال هذه العملية ذات الأدب التقني ، ويفيدون منها نفس الدروس»[1] . وخلاصة الأمر أن الجماعة العلمية تتألف من أعضاء يشتركون في معارف وخبرات وطرائق بحث وتحليل واستنتاج مشتركة ، أي يشتركون في نموذج إرشادي واحد . وعلى هذا الأساس قد تكون الظاهرة الطبيعية المدروسة واحدة تقريباً عند جميع الجماعات العلمية ، لكن يبقى الفارق الجوهري بين التفسيرات المختلفة فارقاً معرفياً بالدرجة الأولى ، يرتبط بالإطار المرجعي العام الذي تكون مجموعة النتائج والتفسيرات المحصّلة فيه سليمة بالنسبة إليه دون أن تكون سليمة بالضرورة في نموذج إرشادي آخر ، بمعنى أنها نتائج وتفسيرات صحيحة ، لكنْ بشكل نسبي . فما يظهر بوصفه حقيقة في العلم ، من منظور توماس كون ، يعتمد على النموذج الإرشادي لرجل العلم دون أن يكون مطابقة تامة لحقيقة الظاهرة .

بشيء قريب من ذلك كان ستانلي فيش يتحدث عن «الجماعة التفسيرية» بوصفها «قطاعاً من ثقافة أو مجتمع أكبر ، حيث يشترك جماعة من القراء في مجموعة من الافتراضات ، والمصطلحات الفنية ، واستراتيجيات القراءة ، والأيديولوجيا ، التي تسمح بقراءة النص بأكثر من طريقة ، والتي تسمح كذلك بالوصول إلى نتائج مشتركة»[2] . فالجماعة التفسيرية ، من هذا المنظور ، عبارة عن جماعة من القراء ، يمتلكون أعراف تأويل مشتركة ، واستراتيجيات قراءة متقاربة ، ومصطلحات فنية خاصة ، كما أنهم يصدرون عن أفق تاريخي واحد ، وتحركهم هواجس أيديولوجية متشابهة ، وينتهون في الغالب إلى تأويل متشابه ، مما يعني أن تأويل نص من النصوص عملية معقدة تخضع لأعراف مواضعة ، هي التي تعطي لأي تأويل مصداقيته ومشروعيته النسبية ، فكما أن نتائج التفسيرات والتحليلات العلمية تعتمد ، كما يقول توماس كون ، على النموذج الإرشادي لرجل العلم ، فكذلك تكون نتائج التأويل والقراءة ، حيث إنها تعتمد على الأفق الذي يصدر المؤول

---

(١) توماس كون ، بنية الثورات العلمية ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد :١٦٨ ، ١٩٩٢ ، ص٢٤٦ .

(2) "Interpretative Community", in List of Critical Terms and Definitions, Op. Cit, P.10.

أو القارئ عنه ، والأعراف والاستراتيجيات التي ارتضتها الجماعة التفسيرية . وهكذا تكون القراءة محكومة بجملة من الشروط القبلية التي تحيط بالقارئ ، والأعراف والاستراتيجيات التي يكتسبها عبر اتصاله بالأعمال الأدبية ، والتي تحدّد ، إلى حد كبير ، فهمه وتأويله . فـ«استراتيجيات التأويل لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة (. . .) ، بل هي التي تشكّل القراءة ؛ ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها ، وتصنعها أكثر من كونها تنشأ عنها كما هو مفترض غالباً»[1] . فقد كانت مقامات بديع الزمان ، على سبيل المثال ، متغيِّراً ثابتاً ، ومعطىً مشتركاً بين جميع أنماط التلقي والجماعات التفسيرية التي تعاقبت عليها ، لكنها ظلّت خاضعة للتغيّر باستمرار وفقاً لمقتضيات التلقي وتقلّباته واختلاف استراتيجياته وأدواته .

لكن ، لماذا يختلف القراء في تأويل النص الواحد؟ لماذا يعني نصٌّ واحد أشياءَ مختلفةً لقراء مختلفين في أزمنة وأمكنة مختلفة؟ قد يفسّر البعض هذه الظاهرة تفسيراً جشطالتياً بالاستعانة بجدلية «الشكل والأرضية» Form & Background المعروفة ، بحيث يكون اختلاف الصور والأشياء ناتجاً عن اختلاف التأويلات والإدراكات الكلية الخاضعة لتبادل الشكل والأرضية . فالعلامات المرسومة على الورق التي بدت أول الأمر في صورة طائر نراها الآن في صورة ظبي أو العكس بالعكس ، وما كان أرنباً يتطلع جهة اليمين أول الأمر أصبح الآن بطة فاتحة فمها صوب اليسار والعكس بالعكس ، وزوج الوجه المتقابلة أصبح عبارة عن كأس ذات خلفية أو أرضية تلاشت من الإدراك والعكس بالعكس ، وهكذا يتم تفسير بقية الأمثلة بحيث يصبح الشكل أرضية ، والأرضية شكلاً بالتناوب . وقد يشطّ آخرون في تفسيرهم لهذه الظاهرة حين يربطون بين عملية التأويل والاختبارات الإسقاطية كاختبار بقع الحبر «اختبار رورشاخ» Rorschach أو غيره ، حيث تختلف التفسيرات وبقع الحبر واحدة ، وذلك تبعاً لاختلاف حالات المفحوصين النفسية والعقلية ، إذ عادة ما تكون التفسيرات منسجمة ومتناسقة مع تلك الحالات .

لكن ، وعلى الرغم مما لمثل هذه التأويلات من إغراء وجاذبية ، فإنه ينبغي ملاحظة أن هذه التأويلات قد تستجيب لنا في تفسير اختلاف التفسيرات الفردية –

---

(2) Stanley Fish, "Interpreting the Variorum" in: Jane P. Tompkins (Editor), Reader Response Criticism, Op Cit, P.180

وهي عادة ما تكون حالات استثنائية مَرَضية - إزاء ظاهرة ما عادة ما تكون مصاغة بعناية وقصد ، لكنّنا يجب أن نكون أكثر حذراً حين يتعلق الأمر بتفسير حالة تأويل جماعية ، حيث حشد من القراء يتعاونون على تشكيل تأويل متشابه لنص واحد . فهذا التعاون ما كان له أن يتم لولا توافر مناخ مساعد ، وأفق مشترك ، ونسق معرفي عام يشجّع عليه ؛ إذ إن فعل الإدراك والفهم يظلّ محكوماً بنسق معرفي سابق ، أو أفق عام يعطي لكل شيء دلالته المقبولة والمعهودة ، وبقدر ما يتغيّر هذا النسق تتغيّر معه دلالة الأشياء وتفسيراتها ، وبقدر ما تختلف الأنساق والسياقات تختلف تبعاً لها المعطيات . وعلى الرغم من أن جميع أنماط التلقي المدروسة هنا كانت تقرأ نصاً مشتركاً هو «مقامات بديع الزمان» ، فإن القارئ يستطيع أن يدرك بوضوح حجم الاختلاف بين نصوص المقامات التي كانت تُشكّل ، وتُصنَع بصورة مختلفة تبعاً لاختلاف أفق الانتظارات وأنماط التلقي والجماعات التفسيرية . وقد ينطوي التلقي على معطيات مشتركة ، لكن هذه المعطيات تختلف بالضرورة بعد وضعها في نسق جديد ، وأفق مختلف يسترشد بأعراف واستراتيجيات مغايرة ، وله معجم ومفاهيم وأدوات مختلفة ، مما يعني أن القارئ الفرد ليس حراً طليق اليد في قراءته لنص ما ، بل هو محكوم بحدود أفق الجماعة التفسيرية التي ينتمي إليها ، والتي توفّر له أدوات القراءة واستراتيجياتها ، فهذه الأدوات والاستراتيجيات ليست ذاتية تماماً ، بل تنشأ عما أسماه فيش بـ«الجماعات التفسيرية» . ولهذا السبب كان روبرت شولز ينتقد مفهوم «الجماعة التفسيرية» عند فيش ؛ بحجة أن هذا المفهوم يصادر من القارئ حريته وقوته ومسئوليته ، «فالمؤوّل أصبح حراً من خدمته للنص ، فقط ليصبح عبداً خادماً لجماعته الأيديولوجية»[1] .

وإذا رجعنا إلى مقامات بديع الزمان يمكننا القول بأنها لم تكن نصاً ثابتاً ، مُنح دلالة موضوعية ، ومعنى نهائياً مرة واحدة وإلى الأبد ، بل كانت دائماً عرضة للتغيّر تبعاً لتغيّر أنماط التلقي والجماعات التفسيرية . فليست «الجماعات التفسيرية بأكثر ثباتاً من النصوص ، لأن استراتيجيات التأويل ليست شيئاً طبيعياً أو كونياً ، بل هي

---

(1) Robert Scholes, Textual Power: Literary Theory & the Teaching of English, (New Haven/London: Yale University Press, 1985), P.150.

أمور متعلمة مكتسبة»[1] . وبهذا المعنى يمكننا الحديث عن نمط التلقي بوصفه قاسماً مشتركاً بين مجموعة من القراء الذين يتمثلون أعراف تأويل مشتركة ، ويسيرون وفق استراتيجيات قراءة متشابهة ، ومن ثم يشكّلون للنص المقروء صورة جد متقاربة ؛ إذ كل قارئ يقرأ النص وفقاً لمصالحه التاريخية الخاصة ، ومستعيناً بأعراف واستراتيجيات وأدوات محددة ومتشابهة ، حيث هذه الأعراف الاستراتيجيات والأدوات هي ما يمنح النص معناها ووجوده . فليست المعاني «شيئاً مستخرجاً ، بل إنها تُصنع ، وتُصنع ليس من أشكال مشفّرة ، بل من خلال استراتيجيات تأويل تمنح تلك الأشكال وجودها»[2] ، الذي هو وجود للنص ، وهكذا يبقى النص متغيراً باستمرار تبعاً لتغيّر أنماط التلقي والجماعات التفسيرية .

لكن ، كيف يتمّ هذا التعاقب لأنماط التلقي؟ ووفق أية صيغة تتقدّم حركة التلقي عبر الزمن؟ وهل ثمة من منطق خفي يحكم هذا التعاقب؟ من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة فقد استرشدنا بثلاثة نماذج سبق لها أن عالجت عملية التعاقب على مستويات متباينة : الأول هو نموذج توماس كون عن «بنية الثورات العلمية» ، والثاني نموذج ريموند وليامز عن تعاقب التشكيلات الثقافية . أما النموذج الثالث فهو نموذج هارولد بلوم وإدوارد سعيد عن «القراءة المغلوطة» التي تتأتى ، من منظور هارولد بلوم ، من علاقات التوتر و«قلق التأثير» بين الشاعر/القارئ السابق واللاحق ، في حين تتأتى ، من منظور إدوارد سعيد ، من «هجرة النظرية» والنصوص والأفكار من سياق ثقافي إلى آخر .

أما نموذج توماس كون فيندرج في سياق البحث في مشكلة تطور المعرفة العلمية في التاريخ ، والبحث عن منطق خفي يحكم هذا التطور العلمي . وفي هذا السياق تبلور مفهوم «النموذج الإرشادي» الذي يعدّ لبّ هذه النظرية ووسيلتها في استنطاق المنطق الذي يحكم التقدّم العلمي . وقد وجد كون أن النماذج الإرشادية غير قياسية ، وأن ثمة انقطاعاً معرفياً قد يحدث بين هذه النماذج . وعلى هذا ، فإن حركة تعاقب النماذج الإرشادية تتم وفق هذا المنطق أو اللامنطق ، حيث النموذج اللاحق ليس نتيجة منطقية ولا تجريبية للسابق ، بل إن تطوّر المعرفة العلمية قد يحدث وفق

---

(١) Interpreting the Variorum ، ص١٨٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٨٣ .

بنية «الثورات» بما تنطوي عليه هذه البنية من لا عقلانية ولا منطقية في التتابع. فالانتقال من نموذج إرشادي إلى آخر يُحدث ثورة علمية تنطوي على انتقال من عالم إلى عالم مغاير إدراكياً ومفهومياً ؛ إذ العالم ، موضوع العلم ، يتغيّر بمجرد تغيّر النموذج الإرشادي. وفي كل حقبة تكون السيادة لنموذج إرشادي معيّن إلى أن يصطدم هذا النموذج بأزمة أو بمأزق ينتج عن عدم قدرة هذا النموذج على استيعاب حالات الشذوذ anomalous التي يواجهها النموذج أثناء البحث. فحالات الشذوذ هذه تسبب الإرباك والإقلاق لحالة استقرار النموذج ، وهو ما جعل توماس كون يعتبر هذه الحالات مؤشّراً قوياً على أن النموذج بات يعاني من أزمة ، وأن الوقت قد حان لتغيير الأدوات والمفاهيم والمصطلحات والاستراتيجيات المتبعة في هذا النموذج.

إن الشذوذ ، من منظور توماس كون ، حالة من الخروج على القياس مما يجعل النموذج الإرشادي عاجزاً عن استيعابها. وهو ما يعطي انطباعاً بأن «الطبيعة قد ناقضت بصورة أو بأخرى التوقعات المرتقبة في إطار النموذج الإرشادي الذي ينظم العلم القياسي. تتبع هذا محاولة قد تطول وقد تقصر لاستكشاف نطاق الشذوذ. ولا تتوقف إلا حينما تتم ملاءمة نظرية النموذج الإرشادي بحيث تصبح الظاهرة الشاذة ظاهرة متوقعة»[1] ومألوفة ، وما لم يتم ذلك فسوف تبقى هذه الظاهرة ظاهرة غير علمية ، ولن تكون علمية ما لم يتم استيعابها وتفسيرها داخل نموذج إرشادي معيّن.

وإذا كان نموذج توماس كون منصبّاً على دراسة حركة تعاقب النماذج الإرشادية ، فإن نموذج ريموند وليامز ينصبّ على دراسة حركة تعاقب التشكيلات الثقافية. ففي إحدى دراساته عن «المهيمن ، والمتخلّف (المتبقي) ، والطارئ» Dominant, Residual, and Emergent يقدّم وليامز نموذجاً مطوّراً عن كل من مفهوم الهيمنة أو السيطرة «Hegemony» عند أنطونيو غرامشي. ومن خلال مزج هذا كله بصيغة معدّلة ومطورة من منطق الجدل الهيجلي (الأطروحة ، النقيضة ، التركيب) ، حاول وليامز تقديم نموذج متماسك لطبيعة التغيّرات الاجتماعية والتحوّلات الثقافية على مستوى ظهور طبقات اجتماعية جديدة واندحار طبقات أخرى ، وعلى مستوى تشكّل أو تخلّف تجارب ومعاني وقيم وعلاقات وتأويلات وتشكيلات معينة في لحظة محددة. فمن منظور وليامز ثمة نسق أو عنصر ثقافي مهيمن ومؤثّر Dominant هو الذي يحدد

---

(٢) بنية الثورات العلمية ، ص٩٤.

طبيعة كل مجتمع وطبيعة كل حقبة زمنية ، وإلى جوار هذا العنصر الثقافي المهيمن ثمة عنصران آخران ، يطلق وليامز على أحدهما مصطلح «المتخلّف» أو «المتبقي» Residual ، وعلى الآخر مصطلح «الطارئ» أو «المنبثق» Emergent . أما العنصر الثقافي المتخلّف فيعني به أمراً مختلفاً عن العنصر «المهجور» Archaic الذي ينتمي إلى ثقافة ماضية ومنقرضة . المتخلّف هو عنصر ينتمي إلى ثقافة ماضية ، لكنه يمتلك تأثيراً في العملية الثقافية في الوقت الحاضر . يقرّ وليامز بصعوبة التمييز بين العناصر «المتخلّفة» والعناصر «المهجورة» ، لكنه يرى أن «أية ثقافة تشتمل على عناصر موجودة في ماضيها ، لكن مكانها في العملية الثقافية المعاصرة موجود بعمق»(١) . ومن هنا فإن ثمة تجارب ومعان وقيماً وعلاقات وتشكيلات لا يمكن أن تستوعبها الثقافة المهيمنة بصورة مباشرة لكونها تنتمي إلى ثقافة سابقة ، والتعامل مع هذه العناصر المتبقية هو إما بالإبادة والكبت Repressing ، وإما بالاستيعاب والإدماج Incorporation . أما العناصر الطارئة والمنبثقة في لحظة سيادة عنصر ثقافي مهيمن ، فهي تعني أن ثمة جملة من الممارسات والعلاقات والمعاني والقيم الجديدة التي تخلق باستمرار ، كمعارضة للعنصر المهيمن أو كبديلة عنه . ومن هنا فإنها تمثل مظهر المقاومة لهيمنة أي عنصر ثقافي في حقبة محددة وفي مجتمع محدد . وهذه العناصر الطارئة قد تتمكّن من مواجهة العنصر المهيمن لتتحول هي في لحظة لاحقة إلى عنصر ثقافي مهيمن يستدعي بالضرورة انبثاق عناصر مقاومة معارضة جديدة ، في حين يبقى العنصر المهيمن السابق كعنصر متخلّف من بقايا حقبة ثقافية سابقة وهكذا .

أما نموذج هارولد بلوم فيتحدّد في دراسة العلاقات الشعرية/القرائية بين الذوات اللاحقة والسابقة . وتكتسب القراءة المغلوطة ، من منظور هارولد بلوم ، أهميتها من كونها أخطر آلية دفاعية يمتلكها الشاعر/القارئ القوي المتأخر الذي يكيّف نص السلف العظيم وفقاً لحاجاته الخاصة ، وبهدف التخلّص من عبء هؤلاء الأموات الأقوياء ، وتأثيرهم المشلّ في كثير من الأحيان . وهو ما يقوم به «القراء الأقوياء» الذين استطاعوا أن يتحرروا من سلطة الأسلاف العظام ، بل اقتدروا على تحريف

---

(1) Raymond Williams, "Dominant, Residual, and Emergrnt", in Twentieth-Century Literary Theory A Reader, Op. Cit, P 243.

قصائدهم عن قصد وتصميم . فنحن في كلتا الحالين أمام نوعين من القراءة أو «القراءة المغلوطة» Misreading ، قراءة أو قراءة مغلوطة قوية ، وأخرى ضعيفة ، أما القراءة الضعيفة فإنها ، من منظور بلوم ، محكومة بالفشل ؛ لأنها تحاول اجترار معنى القراءة السابقة ، في حين تكون القراءة القوية محكومة بآليات الدفاع التي تسمح لها بممارسة العنف على القراءة السابقة ؛ وذلك ليتسنى لها تحقيق مسافة تخييلية تحميها من أخطار الوقوع تحت وطأة قراءات الأسلاف الأقوياء .

وعلى هذا ، فإن هذه القراءة ليست ضرورة نصيّة ، بل هي حاجة أساسية من حاجات الذات القوية في تعبيرها عن رغبتها في الوجود والتخلّص من عبء السلف العظيم . وفي هذا يختلف تأويل هارولد بلوم للقراءة المغلوطة عن التأويل التفكيكي الذي يرى أن القراءة المغلوطة ضرورة موضوعية يمليها انفتاح دلالات النص وقبول هذا الأخير لتأويلات شتّى . فبلوم يذهب إلى القول بأن الذي يقتضي هذا النوع من القراءة ليس النص ولا لانهائية التأويل ، بل هو حاجة الشاعر/القارئ ورغبته في علاقته بالشعراء/القراء السابقين . وفي دراسة بلوم لعلاقات التأثر والتأثير بين الشعراء/القراء لاحظ أن أفضل نسق لوصف هذه العلاقة هو النسق الأوديبي الذي تكون العلاقة بين الأطراف محكومة بالإعجاب والحب كما بالبغض والكره والرغبة في التخلّص من «قلق التأثير» . وعلى هذا فإن هذه العلاقة تفترض ، كما يكتب هارولد بلوم ، «أنه لا يوجد نصوص بإطلاق ، بل علاقات بين النصوص . وهذه العلاقات تعتمد على فعل نقدي ، وعلى قراءة مغلوطة يمارسها شاعر على آخر»(١) .

في «هجرة النظرية» يقترح إدوارد سعيد رؤية جديدة لمفهوم «القراءة المغلوطة» . ففي الوقت الذي يرفض فيه إدوارد سعيد القول بأن كل القراءات والتأويلات ما هي إلا قراءات وتأويلات مغلوطة ، وذلك لأن هذا القول لا يقود في نهايته إلا إلى إلغاء «مسئولية الناقد» . فما دام النص يحتمل كل تأويل ، وما دام لا فرق ولا اختلاف بين تأويل وآخر ، فبإمكان الناقد أن يأتي بأي تأويل دون اعتبار لأية مسئولية اجتماعية أو ثقافية . ومن هنا كان إدوارد سعيد يقترح تفسيراً آخر لمفهوم «القراءة المغلوطة» ، وهو تفسير يطرح إمكانية جديدة لـ«تقويم» القراءات المغلوطة ، بوصف هذا

(١) هارولد بلوم ، خريطة للقراءة الضالة ، تر : عابد إسماعيل ، بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ط :١ ، ٢٠٠٠ ، ص٧ .

«التقويم» جزءاً «من الانتقال التاريخي الذي تنتقله الأفكار والنظريات من إطار إلى آخر»[١] . فالنص ينتج في سياق تاريخي محدد وداخل وضع اجتماعي مخصوص ، وهو حين ينتقل إنما ينتقل مقطوعاً من سياقه ووضعه «الأصليين» ، وهذا الانتقال المقطوع هو الذي يجعل النص محكوماً عليه بتقبّل تأويلات عديدة ، قد لا يكون لبعضها أية صلة بـ«معنى» النص أو دلالته «الأصلية» المعطاة له في سياق ظهوره الأول . ويبدو جلياً أن إدوارد سعيد في تأويله لـ«القراءة المغلوطة» إنما يذهب بها مذهباً يجمع فيه بين تأويل إمبرتو إيكو في احترام خلفية النص الثقافية والتاريخية ، وتأويلات التفكيكيين من أمثال دريدا وبول دي مان وهيلس ميلر وجيفري هارتمان وهارولد بلوم في القول بمشروعية «القراءة المغلوطة» . فالنص أو النظرية أو الأفكار ، من منظور إدوارد سعيد ، إنما تنتج في ظروف وسياقات تاريخية ، ويتم تداولها في هذه السياقات بدلالات معينة ، ثم تنتقل من سياقها السابق إلى سياق آخر ، وفي رحلة الانتقال تتعرّض إلى شيء غير قليل من التحوير والتغيير جرّاء استخدامها في سياقات مختلفة . وبما أن غذاء النصوص والنظريات والأفكار ، وأسباب بقائها يكمن ، من منظور إدوارد سعيد ، في تداولها وهجرتها وانتقالها ، فإن بقاء النصوص والنظريات والأفكار ، في نهاية التحليل ، إنما يتأتى من هذه التأويلات المتعددة والقراءات المختلفة التي يحظى بها هذا النص أو النظرية أو الفكرة أثناء انتقالها وسفرها من سياق إلى آخر .

إن الخلاف بين هارولد بلوم وإدوارد سعيد في تفسير «القراءة المغلوطة» يتأتى أساساً من اختلاف في مفهوم القراءة وفي مقتضيات هذه القراءة/القراءة المغلوطة . فالقراءة ، من منظور هارولد بلوم ، فعل متأخّر دائماً ، أي إنه لا يوجد إلا مسبوقاً بقراءة سابقة ، وهذا التأخّر هو الذي يجعل العلاقة بين القراءات محكومة بتوترات وصراعات ومعارك لا تهدأ ولا تفتر إلا بموت طرف أو التوصّل إلى سلام بين الطرفين أو الأطراف . في حين أن القراءة ، من منظور إدوارد سعيد ، فعل تاريخي ، أو هي عند الدقة حدث دنيوي ، يحدث في العالم وفي سياق ظروف محددة . وعلى هذا فإن

---

(١) إدوارد سعيد ، «النظرية المهاجرة» ، ضمن «العالم والنص والناقد» ، تر : عبد الكريم محفوض ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط ١ : ، ٢٠٠٠ ، ص٢٨٩ .

انتقال نص أو نظرية أو فكرة من سياقها الأول أو من عالمها الأول إلى سياق أو عالم آخر، إنما يتم بضرب من ضروب القراءة المغلوطة، وهكذا يمكن تفسير قراءة غولدمان المغلوطة للوكاتش، وقراءة ريموند وليامز لغولدمان؛ وذلك بما يؤكد أهمية السياق والظروف التي تلعب دوراً حاسماً في تغيير الأفكار أو «تنقيحها» بحسب مصطلحات هارولد بلوم. والسبب وراء هذه القراءة المغلوطة، من منظور سعيد، هو اختلاف السياقات والظروف، «فلوكاتش يكتب كمشارك في صراع (الجمهورية السوفياتية الهنغارية لعام ١٩١٩) في حين أن غولدمان يكتب كمؤرخ منفي في السوربون»[١]، وهكذا فإن الوعي المتمرد لدى لوكاتش في «التاريخ والوعي الطبقي» في مطلع العشرينيات ١٩٢٣، يصبح رؤية مأساوية لدى غولدمان في «الإله الخفي» في منتصف الخمسينيات ١٩٥٥.

إننا إذن أمام تفسيرين متداخلين لمفهوم «القراءة المغلوطة»، الأول ذو بعد زمني تحليلنفسي، ترتبط فيه القراءة بلعنة تأخرها عن قراءة سابقة، والثاني ذو بعد مكاني أو بتعبير أدق «دنيوي» (= زمكاني)، ترتبط فيه القراءة بعالمها وسياقها، من حيث هي ردّ فعل على وضع تاريخي واجتماعي محدد. وقد يكون لهذا التمايز بين التفسيرين مرجعية ما، فمفهوم «التأخرية» Belatedness، لدى هارولد بلوم، يرجع إلى «سيكولوجية التأخّر» التي طوّرها سيغموند فرويد، كما يضرب بجذوره بعيداً عند «القبلانية اليهودية» Kabbalah، وهي تقليد يهودي يفسّر التوراة صوفياً ورمزياً. هذا في حين يرجع مفهوم «الدنيوية»، لدى إدوارد سعيد، إلى مرجعية يسارية علمانية وما بعد كولونيالية، تتأسس على إحساس حاد بالمكان، والجغرافيا، والمناطق، والأراضي، والأقاليم. فالتأويل، من منظور إدوارد سعيد، تجربة تاريخية دنيوية، وتاريخيته ودنيويته هي مقوّمه الجوهري، وما به يكون التأويل تأويلاً.

إن معاينة أنماط التلقي من هذا المنظور الذي يتكوّن من هذه النماذج الثلاثة أو الأربعة سيعمّق فهمنا لحركة تعاقب أنماط التلقي التي دارت حول مقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحديث. ففي هذا البحث نرصد ثلاثة أنماط من أنماط التلقي، هي التلقي الإحيائي، والتلقي الاستبعادي، والتلقي التأصيلي. وفي

(١) المرجع نفسه، ص٢٨٨.

كل حقبة تاريخية تكون السيادة والغلبة لنمط على آخر ، ففي عصر الإحياء كانت الغلبة دون منازع لنمط التلقي الإحيائي الذي يجهد من أجل إحياء المقامات وبعثها تفسيراً وشرحاً وتحقيقاً وطباعةً ، وفي الوقت الذي كان فيه هذا النمط مهيمناً كانت ثمة عناصر متبقية من نمط التلقي العربي القديم للمقامات ، كما كانت اللحظة الأخيرة من عمر هذا التلقي تشهد انبثاق نمط التلقي الاستبعادي كردّ فعل للتلقي الإحيائي . وهكذا يصبح التلقي الاستبعادي المنبثق والطارئ على التلقي الإحيائي مهيمناً على مساحة القراءة منذ العقد الأول من القرن العشرين . وكما كانت عناصر التلقي العربي القديمة مندسّة في تضايف التلقي الإحيائي ، فإن هذا الأخير قد اندسّ في تضاعيف التلقي الاستبعادي ، هذا على الرغم من أن التلقي الاستبعادي ظهر كردّ فعل على التلقي الإحيائي . وما كان العقد السادس من القرن العشرين يكتمل حتى لاح في الأفق تباشير نمط جديد أسميناه بـ«التلقي التأصيلي» الذي حاول ربط الأشكال الأدبية المستحدثة بظاهرة المقامات القديمة .

أما عن حركة تعاقب الأنماط وانتقالها من نمط إلى آخر ، فقد كانت تتحقّق بطرائق مختلفة ، ولهذا فقد استعنا في دراستها بنماذج مختلفة . فأحياناً يكون نموذج توماس كون عن «النموذج الإرشادي» وحالات الشذوذ هي الأنسب في تشخيص حالة الانتقال كما هو الشأن في الانتقال من «التلقي التأصيلي» إلى «التلقي الجمالي» في بدايات الثمانينات من القرن العشرين . وأحياناً يكون نموذج هارولد بلوم عن «قلق التأثير» أنسب في تشخيص العلاقات السلمية والصراعية بين القراء كما هو الشأن في «التلقي الإحيائي» . وبما أن حالات الشذوذ وعلاقات الصراع ظواهر ناتجة عن الاختلاف الحاصل بين سياقات النص وسياقات القراء أنفسهم ، بما أن ذلك كذلك فإن نموذج إدوارد سعيد عن «هجرة النظرية» سيقدّم خدمة جليلة في تفسير اختلاف أنماط التلقي بوصفه جزءاً من عملية انتقال النص من سياق ثقافي وتاريخي إلى آخر .

وعلى هذا ، فقد توزّعت مقاربتنا للمتن القرائي الذي تشكل حول مقامات بديع الزمان في النقد العربي الحديث على مستويين متضافرين : الأول تَمثَّل في دراسة كل نمط من أنماط التلقي على حدة وفي مستواه الآني التزامني ، وذلك بالنظر إلى مجموع القراءات المتشابهة بوصفها نسقاً متضافراً من الاستعدادات والاستراتيجيات والأعراف والأدوات والمصطلحات والهواجس الأيديولوجية . إن هذا النسق المتضافر

هو ما تمتلكه جماعة ما من القرّاء في لحظة تاريخية محددة، وهو أيضاً ما يتيح لنا إمكانيةَ التحدث عن حالة من التلقي الجماعي المشترك الذي يميّز كل مجموعة قرائية أو كل تشكيلة قرائية على حدة؛ إذ كل مجموعة قرائية تتمثّل نسقاً من التصورات المتلاحمة، وتنتج مواضعات محددة لممارسة القراءة ضمن سياقات ثقافية واجتماعية وسياسية ومؤسساتية توحِّد بين أفراد القراء، فتجعلهم يسلكون وفق استراتيجيات قراءة متشابهة، ويتمثلون أعرافَ تأويلٍ متقاربة، كما يستخدمون مصطلحات مشتركةً، وأدوات مألوفةً ومتداولةً، وذلكً في لحظة تاريخية محددة وتبعاً لعلاقاتً تصل ما بينهم، وتَفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات أو التشكيلاتً القرائية الأخرى. وفي هذا السياق أمكننا تصنيفَ القراءاتِ الكثيرة في ثلاثة أنماط أو ثلاث تشكيلات قرائية كبرى، وهي «التلقي الإحيائيِ، والتلقي الاستبعادي، والتلقي التأصيلي»، وذلك من منظور الغاية التي كانت تحرّك هذه القراءات، والكيفيةِ التي تمت بها قراءة المقامات، وبالنظر إلى مكونات القراءة المشتركة بين أفراد القراء.

وفي المستوى الثاني أمكننا دراسة تعاقب أنماط التلقي بوصفه أيضاً نسقاً من العلاقات التي كانت تحكم الانتقال من نمط إلى آخر، وتحكم الانقطاعات المعرفية التي تفصل بين مرحلة قرائية وأخرى، وتؤسس من ثم بدايةً لنمط جديد من أنماط التلقي الواعد بالقياس إلى الأنماط السابقة السائدة التي عَجَزَتْ عن مسايرة المتغيرات القرائية والأدبية المتسارعة. وذلك في معالجة تبدأ من عصر النهضة والإحياء، حيث أمكن لقراء هذا العصر أن يؤسسوا أفقاً قرائياً جديداً، أسهم في الانقطاع عن التلقي العربي المتأخر الذي تشكل في أعقاب ظهور «مقامات الحريري» عند الشريشي وابن الأثير وابن الطقطقى والقلقشندي وابن الصيقل الجزري وغيرهم. ومن التلقي الإحيائي صعوداً إلى التلقي الاستبعادي الذي أفضى إلى كسر أفق الانتظار الذي شكّله القراء الإحيائيون، مما عاد بمقامات الهمذاني إلى حالة الغربة والبؤس التي عرفتها مع التلقي المتأخر. ومن هذا التلقي إلى التلقي التأصيلي الذي تولّى مهمة تصحيحِ أفق الانتظار الذي تعرّض للكسر والتحطيم على أيدي قراء النمط السابق، وانتهاءً بالقراءات الأخيرة التي أخذت في الظهور منذ الثمانينيات فصاعداً، وكانت تأخذ على عاتقها مهمة تجاوز جميع أشكال التلقي السابقة والتأسيس لنمط تلق جديد، يستفيد هذه المرة من المرجعيات النقدية النصية التي أخذت تفد على النقد

العربي منذ أواخر السبعينيات . تمّ كل ذلك في معالجة لا تُغفلُ العلاقةَ الجدلية بين هذه الأنماط وحركتها الصاعدة من «تشكيل الأفق» في التلقي الإحيائي ، إلى «كسر الأفق» في التلقي الاستبعادي ، إلى «تعديل الأفق» في التلقي التأصيلي ، وأخيراً إلى «استقرار» نسبي للأفق في قراءات المقامات المتأخرة .

تكشف هذه الحركة الصاعدة في قراءة المقامات عن العلاقة الملتبسة بين عالم القارئ وعالم النص ، بين أفق القارئ العربي الحديث وأفق مقامات بديع الزمان ، حيث تتحول علاقة القارئ بالنص إلى علاقة اتصال وانفصال في آن . فإذا كان القارئ ينتمي إلى عصر ليس هو العصر الذي ينتمي إليه النص المقروء ، فإن العلاقة بينهما تكون علاقة انفصال لا محالة ، غير أن هذا الانفصال سرعان ما يتحوّل إلى اتصال حين يتجاوب النص مع متطلبات عصر القارئ ، سواء كان هذا التجاوب على مستوى التشابه في نظام القيم الجمالية كما هو بين المقامات وعصر الإحياء ، أم كان بإكراه من السياق الثقافي الذي حتّم الاحتياج إلى النص من أجل الرد على اتهامات ظالمة وقراءات متجنية موجهةً إلى الذات والتراث معاً كما هو الشأن مع التلقي التأصيلي . أما حين يفتقد القارئ هذا التجاوب بين النص وعصره فإن الانفصال بينهما يزداد حدة وخطراً لينتهي إلى حد القطيعة والنفور من النص كما هو الشأن مع التلقي الاستبعادي الذي لم يتمكّن أغلبُ قرائه من تطوير نمط من العلاقة الإيجابية مع نص المقامات . ومَنْ حاول ذلك انتهى إلى الوقوع في شبكة من التعارضات والمفارقات والتناقضات الحادة والمتوترة بين قراءته الخاصة وبين نمط التلقي السائد كما هو شأن قراءة زكي مبارك ومحمد يوسف نجم وعلي الوردي وأحمد أمين جزئياً ، حيث ظل كل قارئ من هؤلاء أسير تمزّق ، تختلف درجة حدته من قارئ إلى آخر ، بين اكتشافات قراءته الخاصة وبين مسلمات نمط التلقي العام والمهيمن . وفي الوقت الذي تطرح فيه هذه التعارضات الحادة أحياناً إمكانيةَ الخروجِ على إجماع نمط التلقي السائد ، فإنها تؤكد في الوقت ذاته مدى الهيمنة والسلطة القوية والإكراه العنيف الذي يمارسه نمط التلقي السائد أو القراءة الجماعية على قراءة القارئ الفرد .وعلى هذا ، فإن ما أراده هذا البحث هو أن يقرأ حركة التلقي وتعاقب أنماطه ، وأن يستكشف الهيمنة التي تمارسها جماعات القراء على قراءة القارئ الفرد . وذلك يعني أن هذا البحث سوف يهتم بما يمكن تسميته بـ«دينامية التلقي الخارجي» تمييزاً له عن «التلقي الداخلي الذي يعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية ،

والسردية منها على وجه خاص»[1] . وقد كان رهان هذا البحث يتحدد في قدرة هذا النوع من المقاربات النقدية على فتح آفاق واعدة أمام حقل الدراسات النقدية ، وهو ما سيمكننا من الوقوف على خصوصية فعل التلقي وطبيعته ونسبيته وأهميته وخطورته ، كما أنها ستجعل من الممكن شرح كيفية تعاقب أنماط التلقي ، وكيفية فهم كل جيل للنص المقروء .

---

(١) عبد الله إبراهيم ، التلقي الداخلي في المرويات السردية ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة البحرين ، ع :٣ ، ٢٠٠٠ ، ص٧٨ .

الفصل الأول:

تشكيل أفق الانتظار:

التلقي الإحيائي لمقامات بديع الزمان

- التلقي والمنعطف التاريخي
- اندماج الآفاق وحداثة المقامات
- التلقي العربي القديم للمقامات
- التلقي الإحيائي للمقامات

«إنني قد تطفّلت على مقام أهل الأدب، من أيمّة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب (. . .) مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول، غير أني تطاولت عليه مع قِصَر الباع طمعاً في طلاوة الجديد وإن كان من سَقَط المَتاع . . .»

الشيخ ناصيف اليازجي

كان لا بد لنا ، ونحن ندرس تاريخ التلقي في عصر النهضة والإحياء ، أن نمرّ بذلك المشهد العام لمحدّدات هذا العصر وأبرز إشكالياته . فهذا العصر لم يكن المؤسس لجملة الإشكاليات الفكرية الفاعلة في حاضرنا فحسب ، بل إنه العصر الذي قدّم أول إجابة حديثة عن سؤال قراءة التراث ، وهو العصر الذي شهد تأسيس أفق الانتظار الأول لتلقي «مقامات بديع الزمان الهمذاني» في العصر الحديث . فالتحول الحضاري الذي مرّ به العالم العربي في القرن الماضي قد ترك أثراً كبيراً ، ليس في مجال السياسة والاقتصاد والاجتماع فحسب ، بل إنه طال أنماط التلقي ، وضروب القراءة التي كانت سائدة حتى تلك الفترة . وبما أن فعل التلقي حدث تاريخي ، فإنه يظلّ محكوماً بمجمل التحولات الحضارية والانعطافات التاريخية التي تحدث في تلك اللحظة ، حيث تُبرز هذه التحولات الحضارية والانعطافات التاريخية في حياة الثقافات أنماطاً جديدة من التلقي ، وضروباً مختلفة من القراءة ، وذلك بفعل ما تحدثه من تغيير في بنية الوعي والواقع معاً ، وبفعل ما تطرحه من أسئلة جديدة تتطلب إجابات جديدة أيضاً .

وقد سبق لهانز روبرت ياوس أن أكّد أهمية مفهوم المنعطف التاريخي الذي استعاره من هانز بلومبرج Hans blumbergue في تأريخه للفلسفة ، حيث الانتقال من مرحلة إلى أخرى ، ومن فهم إلى آخر لا يمكن فهمه إلا من خلال معرفة طبيعة الأفق التاريخي الذي أملى هذا الانتقال . وفي هذا الشأن يذهب ياوس إلى أنه «يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثل ما اقترحه بلومبرج لتاريخ الفلسفة ، الذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية ، الذي أسّسه على منطق السؤال والجواب»(١) ؛ وذلك من أجل إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات لكل عصر . ولكي ندرك طبيعة كل نمط من أنماط التلقي ، فعلينا بدايةً معرفة هذا الأفق الذي كان يحكم التلقي في لحظته التاريخية ، وهو الأمر الذي يدفع بالتحليل إلى الربط بين الأدب والأيديولوجيا ، وبين التاريخ الأدبي الخاص والتاريخ العام ، مع ملاحظة أن هذا الربط «لا ينتهي عند تلك الحقيقة المُنمذجة والممثّلة ، بصورة هجائية أو مثالية جذّابة ، وهي أن الحياة

---

(١) هانز روبرت ياوس ، نحو جمالية للتلقي ، الطبعة الفرنسية ، ١٩٧٨ ، ص٧١ . نقلاً عن : أحمد بوحسن ، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، ص٣١ .

الاجـتـمـاعـيـة يمكن أن توجـد في الأدب في كل الأوقـات»[1] ، بل إن الوظيـفـة الاجتماعية للأدب ، في أوضح إمكانية لها ، لا تعلن عن نفسها ، من منظور ياوس ، إلا من خلال خبرة القارئ الأدبية حين تدخل في نطاق أفق الانتظار الذي يشكّل فهم القارئ للأدب وللعالم معاً ، فيكون له ، من ثَمّ ، تأثير في سلوكه الاجتماعي أيضاً . ومن هنا تظهر الحاجة إلى دفع التحليل إلى منطقة أبعد من مجرد مساءلة قيمة الأدب الجمالية فحسب ، إلى الربط بين قيمته الجمالية والتاريخية ، ومساءلة طبيعة اللحظات التاريخية التي استحدثت نمط التلقي الخاص وأفقه المحدّد .

---

(1) Hans Robert Jauss, Literary History as a Challenge, Op. Cit, P. 226

١. التلقي والمنعطف التاريخي:

إن الانتقال من نمط تلق لآخر لا يحدث اعتباطاً أو دفعة واحدة، بل عادة ما يكون الانتقال نتيجة حتميةً لمنعطف تاريخي يمرّ به مجتمع من المجتمعات، فيترك وراءه أثراً كبيراً في أنماط التلقي كما في نواحي الحياة المختلفة؛ ولهذا فإن تحديد الأفق الثقافي والمناخ التاريخي لكل نمط من أنماط التلقي مطلب ضروري للوقوف على خصوصية كل نمط من تلك الأنماط. فـ«تحديد زمان القراءة ومكانها واللحظة الحضارية التي تمت فيها من الأهمية بمكان، ذلك أن المعطيات هي التي تحدد فعل القراءة، ودوافعها وغاياتها والكيفية التي تمت بها. إنها المعطيات التي تتحكم في القراءة فتحمل القارئ على قراءة أمور معينة، وإعطاء الأهمية لجانب من جوانب المقروء، والتقليل من أهمية الجوانب الأخرى، على إبراز شيء وإهمال شيء آخر»[١]. وبهذا فحدث التلقي حدث تاريخي محكوم، إلى حد كبير، بلحظته التاريخية وأفقه المعرفي العام.

وفيما يخص التلقي الإحيائي فإن أغلب المؤرخين يجمعون على أن عصر النهضة العربية الحديث قد بدأ منذ الصدمة الأولى التي أحدثتها الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨، أي «منذ الصدمة الأولى التي شعر بها العالم العربي على أثر الحملة الفرنسية التي قادها نابليون الأول إلى وادي النيل قبيل نهاية القرن الثامن عشر، واصطحب فيها طائفة من العلماء والباحثين المنقبين، ومعهم مطبعتهم وأزوادهم من كتب المراجع ومصنفات العلم الحديث»[٢]، وبفضل هذا العامل الخارجي المتمثل في التحدي الأوروبي بمختلف أشكاله، تحرّكت في العالم العربي «العوامل الداخلية، الاقتصادية منها والاجتماعية، التي ما تزال في وضعية كمون وضعية التهيؤ للتفتّح»[٣]، فبدأت البعوث تشدّ رحالها في «موسم الهجرة إلى الشمال»، وأنشئت

---

(١) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٢.

(٢) عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب، د.ت، ص٧.

(٣) محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:٢، ١٩٩٠، ص٢٧.

المدارس ، وانتشرت المطابع ، وظهرت الصحافة ، وعلت أصوات دعاة التنوير والإصلاح ، ودخلنا ، بعد كل ذلك ، في أفق عصر جديد ومختلف .

لم تمض فترة طويلة على تلك الصدمة ، وما أعقبها من افتتان ، واندهاش بالغرب المتقدّم ، حتى بدأت مرحلة التروي والتأني خشية تلاشي الذات وفنائها في الآخر «الغرب» . فكانت الدعوة إلى إحياء التراث العربي القديم بوصفه امتداداً للذات العربية الراهنة ، وسَنَداً لها في وجه الآخر الطامع . ومن هنا كانت الصدمة «صدمة إحياء للتراث القديم ولم تكن في أشدّ أيام الضعف والمحاكاة صدمة تسليم وفناء»[1] ، إلا من حيث هي ردّ فعل للاصطدام بالآخر «الغرب» ، والتورّط به . وتلك آلية دفاع طبيعية تلجأ لها الذات ، فردية كانت أم جماعية ، حين تواجه بآخر خارجي يهدد وجودها وكيانها ، وهي آلية دفاع تلجأ إليها أغلب النهضات التي غالباً ما تعبر عن نفسها في صورة عودة إلى الأصول ، وإحياء للتراث الذي يمثّل قاعدة يمكن الارتكاز عليها من أجل حفظ الذات من الذوبان والتلاشي في الآخر ، ومساعدتها في بناء حاضرها واستشراف مستقبلها المأمول والمرجو . فكما أن الأوروبيين عندما أفاقوا من قرونهم الوسطى عمدوا إلى إحياء ماضيهم فبعثوا الثقافة الإغريقية وجعلوا منها أساساً لنهضتهم ، كذلك كانت بداية النهضة العربية التي اهتدت إلى منابع العظمة في الماضي العربي ؛ ليكون قاعدة لصرح التقدم الحديث .

غير أن آلية الدفاع تلك ، والتي تجلّت في صورة عودة إلى الأصول ، وبعث للتراث العربي الأصيل ، لم تتحوّل ، كما يلاحظ محمد عابد الجابري ، إلى آلية للنهضة ، بل بقيت على ما هي عليه ، آلية دفاع عن الذات وتراثها معاً ؛ وذلك بفعل التهديد الآتي من قبل آخر قوي وغالب وطامع ومتقدّم ، وهو ما قاد إلى المأزق الذي وقع فيه الوعي النهضوي العربي في أواسط القرن الماضي ، والذي كان سبباً رئيساً من أسباب بروز مرجعيات عصر النهضة الثلاث التي ظلت تتقاطع حيناً ، وتتصارع أحياناً أخرى ، وهي مرجعية محافظة أو تراثية تذهب إلى الماضي ولا تعود ، ومرجعية عصرية تنتمي إلى الآخر ، الغرب الأوروبي ، وترى فيه نموذجاً يمكن أن يحتذى في تقدّمه التقني والإنساني ، ومرجعية ثالثة ذات صبغة انتقائية ، وهي مزيج من المرجعيتين السابقتين ، وأصبحت تشكّل فكر «ما نسميه اليوم بعصر النهضة العربية

---

(١) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، ص٨ .

الحديثة»[1] ، من حيث هي أشهر المرجعيات العربية ، وأكثرها وعياً بالوضع الإشكالي الذي يمرّ به الوعي والعالم العربيين .

كان وضع العالم العربي يثير صعوبات كبيرة على مستوى الواقع والوعي معاً ، فمن جهة الواقع كان الغرب يغري العالم بالنسج على منواله ، واقتفاء آثاره ؛ وذلك بفضل التقدّم الذي بلغه على المستوى العلمي والعسكري والتقني ، وعلى المستوى الإنساني والأخلاقي بالمناداة بالحرية والعدل والإخاء والمساواة . هذا في الوقت الذي كان فيه ذلك النموذج يكرِّس المفاهيم العنصرية ، وصورة العدو المستعمر الطامع في خيرات الشعوب وثرواتها .

أما على مستوى الوعي والفكر ، فلم يكن الأمر أسهل مما كان عليه في المستوى السابق . فالمتأمل في بساطة الإشكاليات التي طرحت في عصر النهضة ، لا يلبث أن يكتشف مدى التعقيد الذي يلف جنبات تلك البساطة الظاهرة . فالذات العربية الراهنة لا تقع في علاقة ثنائية بسيطة مع الآخر الذي تبدّى في صورة مزدوجة بين عدو منبوذ ، ونموذج منشود فحسب ، بل إنها تقع في علاقة شبيهة بالأولى مع التراث ذاته ، أو الذات الممتدة التي تجد الذات العربية نفسها محكومة بها ، وراغبة في تجاوزها وتخطيها لتأسيس حاضرها ومستقبلها في آن .

لقد كان لمجمل تلك الإشكاليات التي عالجها الوعي العربي في عصر النهضة ، والتي لا تزال مستمرة في خطاب الفكر العربي المعاصر ، دور كبير في إيصال ذلك الوعي إلى وضعية سيكولوجية وصفها محمد عابد الجابري بأنها مأساوية انفصامية ، حيث الذات تشعر بتمزقها بين الحاضر الذي يبرز فيه الآخر بصورته المزدوجة وبوضعه الإشكالي الملتبس ، وبين الماضي الذي يقبع هناك في زمن مضى وانقضى . وهكذا كما لو أننا أمام وضعية شبيهة بوضعية « قلق التأثير» Anxiety of Influence التي تنتاب الذات الحديثة الناشئة نتيجة خوفها من أن تقع فريسة لذوات أخرى قوية ومقتدرة ، وهي هنا الذات العربية التراثية (السلف القوي) من جهة ، والآخر الغربي (المعاصر القوي) من جهة ثانية .

إذا كان ما يعنينا هو تاريخ التلقي ، أو تاريخ التواصل بين النص والمتلقي ، فإن

---

(١) محمد عابد الجابري ، وجهة نظر نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط :١ ، ١٩٩٢ ، ص٢٤ .

القفز على هذه الحقبة التاريخية من حقب تلقي المقامات الهمذانية أمر غير مبرر ، بل إن ذلك لو كان لَعُدّ نقصا شنيعاً في بحث يطمح إلى دراسة تاريخ تلقي مقامات بديع الزمان في العصر الحديث . وليس غياب النظرية النقدية أو الأدبية ، بالمفهوم الذي استقر في فترة متأخرة نسبياً عن عصر النهضة والإحياء ، بمسوّغ مقنع لتجاهل هذه الفترة من فترات قراءة المقامات الهمذانية واستقبالها ؛ لأن فعل التلقي تجربة تتحقق ، سواء كان هناك وعي باستقلالية حقل النقد الأدبي أم لا ، وسواء كان هناك توظيف لنظرية نقدية واضحة المعالم والإجراءات أم لا .

إن تلقي النص ، في أبسط صوره ، شكل من أشكال الفهم والتذوق والتفسير والتقييم والتجاوب ، وهو ، بهذا المعنى ، فعل ملازم لظهور النص ، وضامن لاستمراريته ؛ لأن عملية الكتابة تستوجب حتماً عملية القراءة والتلقي ، بل إن عملية الكتابة «تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميّزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري (. . .) فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم»[(١)] . وهكذا فحتى أكثر الكتاب جذريةً وإلحاحاً على استقلالية النص وعزله عن قرائه لا يتوجه بنصه ، حين كتابته ، إلا إلى قارئ ما ، حقيقياً واقعياً كان ذلك القارئ أم ضمنياً افتراضياً . فليس ثمة أحد ينكر مباشرة بأن للقراء والقراءة وجوداً فعلياً ، أو وجوداً نصياً بحسب مفهوم فولفغانغ إيزر عن« القارئ الضمني» Implied Readerالذي يعرّفه بكونه بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة ، وذلك الحضور يتحقق ، كما يكتب إيزر ، «حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن ، وأنها تقصيه بفعالية»[(٢)] . في حين أن أي إقصاء لقارئ ما يتم لصالح التبشير بقارئ آخر يكون أكثر تفهّماً للنص .

من ذلك المنطلق يمكننا القول إن التلقي فعل ينشأ مع ميلاد النص ، ويلازمه ملازمة حتمية ، بحيث يمكننا أن نتوقع ضياع نص ما ، أو إسقاطه في غياهب النسيان إذا لم تطله يد التلقي . وهو ما يفسر ضياع كثير من نصوص تراثنا العربي ، مثل كتابات ابن الراوندي ، الزمرد والدامغ ، ومؤلفات شيخه وصديقه أبي عيسى

---

(١) ما الأدب؟ ، ص٤٢ .

(٢) فعل القراءة ، ص٣٠ .

الورّاق ، وأشعار ابن سكره وابن الحجاج ، ومؤلفات «الشُراة» من الخوارج الذين تنشّأهم العالَم وتتبّعهم بالمكاره بحسب عبارة ابن النديم في «الفهرست» . فبقاء الأعمال دليل على مدى الاستقبال الجيّد الذي حظيت به تلك الأعمال ، بينما يكون ضياع الأعمال دليلاً على مدى الاستقبال السلبي الذي طال تلك الأعمال . فأثار القبول للمؤلفات الخالدة لا تنحصر في تقريظ المعاصرين لها فحسب ، بل إن «البقاء في حد ذاته مؤشر حسن الاستقبال»(١) . ومن هنا كان الإحيائيون ، بمناداتهم بضرورة بعث المقامات ، يعبّرون عن نمط من أنماط التلقي الجيّد للمقامات .

فالاحتفاظ بالمقامات مخطوطة ، والعمل على طبعها ونشرها بين القراء ، والتنافس لمحاكاتها والنسج على منوالها ، كل ذلك يعد دليلاً قاطعاً على حسن التلقي الذي حظي به هذا النص ، كما أن استقبال الإحيائيين لها بوصفها جزءاً لا يتجزأ من نسيج التراث يعدّ مؤشراً جيداً على بداية تحوّل في نمط التلقي الذي شكّله متلقو مقامات الهمذاني بعد ظهور مقامات الحريري ، والذي تمثّل ، كما سنفصّل ، في التجاهل ، والرفض ، والتناسي ؛ وذلك بفعل الأثر الكبير الذي تركته مقامات الحريري في القراء ابتداء من القرن السادس ، ذاك الأثر الذي صوّره القلقشندي (٨٢١هـ) بقوله : «ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري ، فعمل مقاماته الخمسين المشهورة ، فجاءت نهاية في الحسن ، وأتت على الجزء الوافر من الحظ ، فأقبل عليها الخاص والعام ، حتى أنست مقامات البديع وصيّرتها كالمرفوضة»(٢) . لكن ، وعلى الرغم من هذا الذي يذكره القلقشندي ، فإن مقامات الهمذاني ظلت محتفظة بمكانتها وريادتها ، وإن ظلت تلك المكانة والريادة محجوبتين إلى أن التفت إليهما المتلقون الإحيائيون ، فرأوا في مقامات البديع ما لم يره القلقشندي ومن سبقه من قراء . ومن هذا المنطلق نستطيع أن نتحدث عن التلقي الإحيائي بوصفه استمراراً للتلقي العربي القديم من جهة ، وتأسيساً لنمط تلق جديد من جهة ثانية .

ينبغي أن يكون واضحاً أن فعل التلقي ، بالمعنى الذي نستخدمه هنا ، لا يبرز في تلك الدراسات النقدية المسلّحة بترسانة نظرية وإجرائية فحسب ، بل هو فعالية

---

(١) نحو جمالية للتلقي ، ص٤٦ .

(٢) القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مصر ، ج ١٤: ، ص١١٠ .

تجاوبية تفاعلية بين النص والمتلقي، وبين المتلقين أنفسهم، نقاداً متخصصين كانوا أم أدباء مبدعين، أم قُرّاء «عاديين». ومن هنا كان اهتمام ياوس بتجربة المتلقي الفعلي أو «العادي» نابعاً من هذا الفهم لفعالية التلقي؛ إذ النصوص «لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة، بل إن الأمر يقتصر في المقام الأول على تذوّقها. أما التأويل التأملي فهو نشاط يأتي متأخراً، ومن شأنه أن يستفيد كثيراً إذا ما استحضر تلك التجربة المباشرة التي سبقته»(١). وبهذا المعنى فإن عملاً أدبياً قد يشكّل ضرباً من ضروب التلقي، ونوعاً من أنواع القراءة لنص من النصوص.

من منظور بول دي مان Paul De Man، تعد النصوص الأدبية نصوصاً نقدية، «لكنها متعامية، وتحاول القراءة النقدية للنقاد أن تفكك هذا العمى»(٢). ومن المنطلق ذاته مع شيء من الاختلاف يلاحظ هارولد بلوم أن التاريخ الشعري لا يمكن تمييزه عن «التأثير الشعري» Poetic Influence الذي يتمثل في علاقات صراع تتأسس على القراءة أو القراءة المغلوطة؛ وذلك «منذ أن صنع الشعراء الأقوياء ذلك التاريخ عن طريق إساءة قراءة أحدهم للآخر؛ وذلك من أجل خلق مسافة تخيُّلية لإبداعاتهم»(٣) التي قد تكون في شكل محاكاة اتباعية تقليدية للأسلاف الأقوياء The strong precursors، أو محاكاة ساخرة تتغيّا نقض النص السابق وتحريفه، أو في صورة محاكاة إبداعية تستحضر النص السابق لتبدع نصها الخاص، أو غير ذلك من أنواع القراءة والتلقي التي تدور حول نص من النصوص. وعلى هذا، يُعدّ التلقي، من هذا المنظور، حدث يتشكّل بتضافر مكونات عدة تبدأ بالقراءة النقدية العالمة ومجمل التحوّلات الفكرية والأدبية، وتنتهي عند استجابة القارئ الفعلي.

---

(١) نحو جمالية للتلقي، ص٤٣.

(٢) بول دي مان، العمى والبصيرة، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ابوظبي، ط ١: ١٩٩٥، ص٢١٨.

(٣) Harold Bloom, The Anxiety of Influence, New York, Oxford University press, 1997, p.5.

٢. اندماج الآفاق وحداثة المقامات

يستخدم هانز روبرت ياوس مفهوم «اندماج الآفاق» Fusion of horizons الذي يرجع إلى هانز جورج كادامير ؛ ليصف «العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل فيها نوع من التجاوب»(١) مع تلك الانتظارات الأولى ، ذلك لأن اندماج الآفاق وضعية لا تتحقق إلا بالدخول في علاقة حوار بين الأفقين التاريخيين ، وهما هنا أفق الماضي المقروء وأفق الحاضر القارئ ، ولولا هذا الحوار الذي يحدده ياوس بعد كادامير في «منطق السؤال والجواب» ، لكان الماضي والحاضر معاً ، أو المقروء والقارئ معاً ، مهددين بالاغتراب أو الاستلاب ؛ إذ إن حضور الماضي المقروء في أفق الحاضر القارئ ، دون حوار بينهما ، سيكون تضحية بالحاضر القارئ وخصوصيات أفقه وسياقه التاريخيين ، كما أنه سلب لخصوصية الماضي وأفقه وسياقه التاريخيين ، فكأنه يعيش في غربة أو اغتراب ، فلا السياق سياقه ، ولا الأفق أفقه . كما أن الحاضر القارئ قد يعيش الغربة ذاتها حين يذهب إلى الماضي المقروء دون حوار . وعلى هذا ، «فلا وجود لأفق حاضر في انفصال عن الماضي ، ولا لآفاق تاريخية يمكن عزلها ، بل يكمن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الأفاق التي ندعي فصل بعضها عن بعض»(٢) ، والقراءة ، بهذا المعنى ، هي ما يمنح النص القديم حداثته بانتزاعه من ماضيه ، وزحزحته عن «حالة تغرّبه ، ثم إدخاله إلى حاضر المفسّر»(٣) ، حيث يتحوّل النص إلى وعي قابل للفهم ، بعد أن كان عصياً وأجنبياً عنا .

إن قراءة الماضي تقتضي من القارئ الحديث الدخول في علاقة حوارية معه من

---

(١) نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، ص٣٠ .

(٢) كادامير ، المنهج والحقيقة ، الطبعة الفرنسية ، ١٩٧٦ ، ص١٤٧ . نقلاً عن : جان ستاروبانسكي ، ص٤٥ . وانظر كذلك : روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ص١٢٥ .

(٣) وهذا هو مفهوم «التطبيق» الذي يحتوي «الفهم والتفسير» معاً عند «كادامير» و«ياوس» . انظر : كين . م نيوتن ، نظرية التلقي ونقد الاستجابة ، تر : سيد عبد الخالق ، مجلة القاهرة ، ع :١٦١ ، ١٩٩٦ ، ص١٩٨ . وانظر : روبرت هولب ، ص١٢٦ ، وانظر أيضاً : سعيد توفيق ، هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر ، مجلة نزوى العمانية ، ع :٢ ، ١٩٩٥ .

أجل تحقيق ما أسماه كادامير وياوس بـ «التملّك» أو «التخصيص» appropriation ، بمعنى أن نجعل النص منتمياً لأفقنا التاريخي وسياقنا الثقافي دون اغتراب أو استلاب . وعملية التملّك تلك لا تتم إلا من خلال الحوار الذي يسعى للفهم والتطبيق معاً ، فهم الماضي في تاريخيته ، وفهم ما يقوله لنا ، والاستفادة منه في لحظتنا التاريخية . وبهذا يتحول السؤال المطروح على القارئ والمتلقي من «ماذا يقول النص؟» ، إلى «ماذا يقول النص لي؟ ، وماذا أقول له؟» على حدّ قول ياوس ؛ لأن تلقي المؤلفات «عملية تملّك (أو تخصيص) نشيطة تعدّل قيمتها ومعناها عبر الأجيال ، وإلى اللحظة الراهنة التي نوجد فيها وجهاً لوجه مع هذه المؤلفات في أفقنا الخاص ، في موقع قراء (أو مؤرخين) ، وعليه فإن محاولة إعادة بناء العلاقات بين المؤلَّف ومتلقيه المتوالين تنطلق دائماً من حاضرنا»(١) ، نحن المتلقين .

إن القول بتاريخية النص المقروء يقتضي بالضرورة القول بتاريخية التلقي أو تاريخية القراءة ، فالتلقي حدث لا يتم في فراغ ، كما أنه ليس كائناً متعالياً لازمنياً ، بل هو حدث زماني أو «متزمن» يتم في سياق ثقافي محدد ، وفي أفق تاريخي معين . و«زمانية» التلقي أو تاريخيته هي ما تجعل منه حدثاً متغيّراً ومحكوماً بظرفيته ولحظته التاريخية ، وهي ما تسمح للتلقي ذاته بأن يكون حدثاً ممكناً من جهة ، وللمتلقي بامتلاك النص الذي قرئ قبله ، وتعديل قيمته ومعناه وصورته من جهة ثانية ؛ إذ ما دام القارئ الأول «المتعالي» قد استنفد كل إمكانيات القراءة ، وأتى على كل معنى النص ، وأسّس قيمته النهائية والمطلقة ، ما دام ذلك كذلك فما مبرر القراءات اللاحقة؟ وما مدى مشروعيتها؟ وماذا سيبقى للقراء اللاحقين والمتأخرين؟ من المؤكد أنه في حالة كتلك لن يبقى ثمة شيء ليقال ، ولن يكون أمام القارئ المتأخر غير اجترار قراءة السلف النهائية واستعادتها جيلاً بعد جيل ، وهو ما يعني انتهاء فعل القراءة ، وتوقف عجلة التلقي توقفاً نهائياً .

إن التاريخية ، من هذه الجهة ، هي ما تجعل وجود التلقي ممكناً ، بل هي ما تجعل وجود الموجودات ممكناً ، حيث «لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان ، وأن كل ما ليس بمتزمن بالزمان فلا يمكن أن يعدّ وجوداً»(٢) ، وذلك هو ما يسمى بتاريخية الوجود التي

---

(١) نحو جمالية للتلقي ، ص٤٤ .

(٢) عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط :٣ ، ١٩٧٣ ، ص٢٦١ .

تنبثق عنها ما نسميه هنا بتاريخية التلقي ، حيث هي بالتحديد ما يجعل فعل القراءة فعلاً ممكناً ، ولولا ذلك لكانت القراءة الأولى للنص هي عينها آخر قراءة له ، من حيث إنها ستحقق كل إمكانيات القراءة الممكنة ، ومن ثم ستستنفد كل إمكانيات النص ، بحيث لا يبقى ثمة ما يقال . فكما أن الوجود لا يستفند كل إمكانيات أنحاء الوجود الممكنة ، وإلا لكنا نعيش في سرمدية دائمة هي أشبه شيء بالعدم ، فكذلك لا يتاح لأي قراءة ، مهما بلغت ، أن تستنفد كل إمكانيات أنحاء القراءة الممكنة ؛ ذلك لأن الوجود المتعيّن هو بالضرورة وجود ناقص ، حيث «الزمان هنا هو العلة في تحقيق الإمكان ، والإمكان لا متناه . واللامتناهي لا يمكن اجتيازه ، فتحقيق كل الإمكان مستحيل»[1] . ومن الجهة ذاتها تكون القراءة بالضرورة فعلاً ناقصاً . فهي ، كأي فعل متعيّن ، يتحقق بضرب من اختيار من بين إمكانيات لا متناهية ؛ وذلك «نظراً إلى أن الفعل يستلزم التحقق والتعيّن ، والتعيّن لا يقوم إلا بأخذ وجه أو بعض وجوه دون البعض الآخر من أوجه الممكن»[2] ، وهو ما لا يتم إلا بأخذ وجه وترك آخر . إن الاختيار إذن معناه ترك إمكانيات غير متحققة أو استبعادها ، وهذا ، على وجه التحديد ، ما يضمن استمرار فعل القراءة ، من حيث هو مشروع غير ناجز ولا مكتمل ، ومعطياته لا تتحدد مرة واحدة وإلى الأبد . القراءة ، من هذه الجهة ، كحدث الوجود المتعيّن ، فعل يستشرف إمكانيات كثيرة غير متحققة ، ولم يسبق للقراءات السابقة أن استنفدتها ، أو حتى طرقتها .

وما دامت القراءة فعلاً يتم بضرب من الاختيار من بين إمكانيات عدة ، وما دام هذا الاختيار لا يتحقق بضرب من الاعتباطية أو العشوائية ، فإن القراءة ، من هذه الجهة ، وليدة الشروط التاريخية التي تحكم هذه الاختيارات أو توجهها ، حيث كل قارئ يقرأ النص منطلقاً من أفقه التاريخي الخاص ، أي وفقاً لمصالحه وأهدافه من القراءة . وبهذا المعنى يمكننا القول إن القراءة ليست اختياراً بريئاً أو محايداً ، فليس ثمة قراءة بريئة إطلاقاً ؛ لأن القارئ يقرأ النص «انطلاقاً من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها . القارئ يهدف دائماً ، من خلال قراءته إلى غاية ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٥٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٥٢ .

إلى غرض»[1] ؛ وبهذا المعنى تكون كل قراءة «قراءة مغرضة» . ومن هنا نفهم دعوة كادامير إلى إعادة الاعتبار إلى مفهوم «التحيّز» Prejudice الذي لولاه ما كان الفهم ممكناً . فعدم براءة القراءة أو «التحيّز» لا يمثّل عائقاً أمام الفهم ، بل إن «التحيّز» ، كما يقول كادامير ، هو ما يجعل الفهم ممكناً ، وهو الذي «يشكّل الحقيقة التاريخية لوجود الإنسان»[2] . وذلك على أن نفهم أن ثمة تحيّزات مشروعة تتأتى من طبيعة الوجود التاريخي المتناهي للأنسان ، وتحيّزات أخرى ذات طابع أيديولوجي ضيّق تسعى إلى تقويل النص بما يتناسب مع هذه التحيزات الأيديولوجية ideological bias .

ليس معنى ذلك أن القارئ الحديث يقرأ النص ، ونحن نتحدث عن قراءة النص القديم تحديداً ، وكأنه أول قارئ له ؛ لأن فعل القراءة يظهر كما لو أنه علاقة غير مباشرة بالنص المقروء ، وتعرّفٌ ليس بكراً له ؛ إذ ثمة دائماً ركام من القراءات يقف بين القارئ والنص ، وكأن القارئ يقرأ النص من خلال سلسلة من القراءات قد تطول وقد تقصر ؛ إذ كل قارئ يأتي إلى النص في وقت متأخر ، حيث النص قد قرئ وسوئل من قبل ، وحيث لا سبيل لإدراك النص في صفائه الأولي البكر . وهو السبب الذي يجعل القارئ المتأخر يعيش وضعية شبيهة بوضعية «قلق التأثير» التي يعيشها الشعراء المتأخرون ، شعراء ما بعد شكسبير كما يذهب الناقد الأمريكي هارولد بلوم ، حيث يجد القارئ الحديث نفسه في صراع عنيف بين رغبة الاستحواذ على القراءة السابقة لتحقيق قراءته الخاصة ، وبين الارتهان لقراءة الأسلاف الأقوياء والركون إليها .

ليس النص إذن موجوداً جوهرياً متعالياً على الزمان والتاريخ ، كما أن التلقي ليس حدثاً جوهرياً متعالياً ، بل هما حدثان تاريخيان يرتبطان بأوثق الروابط بالموقف التاريخي والسياق الثقافي اللذين ظهرا فيهما ، فالنص لا يتحدد معناه وهويته بشكل نهائي مكتمل ، كما أن التلقي لا يمنح النص معناه وقيمته دفعة واحدة وإلى الأبد ، فكلاهما ، النص والتلقي ، مرتبط بالموقف التاريخي الخاص ، ومحدد بالسياق الثقافي

---

(١) عبد الفتاح كيليطو ، مسألة القراءة ، في كتاب : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية ، دار توبقال للنشر ، ج :١ ، ص١٩ .

(1) Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, in: Hazard Adams & Leroy Searle (Editors), Critical Theory Since 1965, (University Presses Of Florida, 1992), P. 846

المعين. فالنص يظهر في لحظة تاريخية محددة، ويتم تلقيه من قبل القراء المعاصرين لظهوره، غير أن هذه القراءة المعاصرة لا تؤسس معنى النص وقيمته بشكل نهائي، بل إنها قراءة محكومة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي اللذين يسمحان لها بطرح أسئلة معيّنة، واستنباط أجوبة مقبولة، في الوقت الذي تغيّب فيه أسئلة، وتقصى أجوبة لا يقرّها الأفق التاريخي، أو لا يوفرها السياق الثقافي الخاص.

قد يكون للتلقي الأول المبكر للنص، من منظور ياوس، أهمية تاريخية في «تاريخ الأدب»، لكنه، في نهاية الأمر، لا يعدو كونه أحد أشكال التحقق الممكنة لنص هو دائماً عرضة لتأويلات شتى وقراءات متباينة وتحققات غير متناهية، بمعنى أنه ليس إلا تجسيداً متحققاً لمعنى النص وقيمته في أفق تاريخي وسياق ثقافي محددين، فهو يقدم لنا صورة عن الكيفية التي تمّ بها فهم النص، وتقييمه دون أن تؤسس هذه القيمة وذاك الفهم معنى النص وقيمته بشكل نهائي لا يقبل النقض أو التغيير أو التجاوز أو النسيان، فكل تلق هو بالضرورة عرضة لسلسلة من التلقيات والقراءات المختلفة والمغايرة؛ ذلك أن «العمل الأدبي موضوع لا يقوم بنفسه، ولاهو يعرض الوجه ذاته لكل قارئ وفي كل لحظة تاريخية. إنه ليس أثراً تذكارياً يكشف عن جوهره الأبدي في نجوى ذاتية»[1]، بل هو حصيلة علاقة جدلية تربط بينه وبين المتلقي.

يشكّل مجموع تلك التلقيات والقراءات التطور العام لتاريخ تلقي أيّ نص من النصوص، فتاريخ التلقي لا يفهم إلا بوصفه سلسلة من التلقيات المتعاقبة، وحركة من القراءات المتلاحقة لنص من النصوص. وإذا كنا نطمح إلى دراسة تاريخ تلقي مقامات بديع الزمان الهمذاني، فإننا ملزمون بتتبع حركة التلقيات المتعاقبة والقراءات المتلاحقة الموجّهة إليها، ومن أهم تلك القراءات، في العصر الحديث، قراءة جيل النهضة والإحياء؛ لأنها أول قراءة لمقامات البديع في عصرنا الحديث، فما خصوصية تلك القراءة؟ وما صورة المقامات الهمذانية عند جيل النهضة والإحياء؟ وكيف قرأ هذا الجيل مقامات البديع؟ ثم لماذا كان يقرأها؟ ولأي غاية كان يهدف من وراء قراءتها؟

ارتبطت غاية القراءة عند جيل النهضة والإحياء بالرغبة في إحياء الماضي

---

(1) Hans Robert Jauss, Literary History as a Challenge, Op. Cit. P. 222.

واستعادته ، على أمل أن يسترجع الحاضر العربي مجده العربي القديم الذي غدا موضوعاً للتأسي والمفاخرة معاً . إن هذه الغاية والرغبة قد حكمت قراءة الإحيائيين للتراث العربي بشكل عام ، وللتراث الأدبي بشكل خاص ، وللمقامات الهمذانية بشكل أخص . ومن هنا فإنه يلزمنا ، من أجل الوقوف على خصوصية التلقي الإحيائي لمقامات البديع ، أن نتوقف أولاً عند طبيعة التلقي العربي القديم لمقامات البديع . وفي هذا السياق يجب أن نميّز بين المقامات من جهة ، وبين الفهم الذي شكّله المتلقون القدماء لها من جهة ثانية ؛ وذلك لأن التلقي الإحيائي ، حين يتوجه إلى نص تراثي ، عادة ما يكون مأخوذاً بأمرين ، النص التراثي من جهة ، والفهم التراثي لذلك النص من جهة ثانية . وهكذا يمكننا تخيّل التلقي الإحيائي وهو مصوّب نحو تلك الجهتين ، نحو المقامات بوصفها مؤلَّفاً ظهر في ذروة تألق الحضارة العربية الإسلامية من جهة ، ونحو تلقي القدماء لهذا النص من جهة ثانية . وعلى هذا ، فإن الوقوف على التلقي العربي القديم لمقامات البديع شرط ضروري ، وإن كان غير كاف ، للوقوف على خصوصية التلقي الإحيائي لها . أضف إلى ذلك أن الفهم ، من منظورٍ كادامير وياوس ، لا يتحقق إلا عبر امتزاج الأفق الراهن بالأفق الماضي ، أي عبر اندماج الأفقين ، الراهن والماضي ، فكيف تحقق هذا الاندماج بين أفق الماضي والأفق الإحيائي من جهة فهم المقامات وقراءتها؟

٢.١، التلقي العربي القديم للمقامات:

يكتسب التلقي الأول لمقامات بديع الزمان الهمذاني أهمية خاصة في سياق دراستنا لتاريخ تلقي هذا النص في النقد العربي ؛ ذلك لأنه أول لقاء بين النص ومتلقيه ، وهو أول اختبار لقيمته الجمالية ، وأول تلمّس لطبيعته الفنية ، وتلك حالة فريدة حقاً ، حيث المتلقي والنص ولا وسيط بينهما ، فالمتلقي في هذه الوضعية يواجه النص وجهاً لوجه دون توسط تلقيات أو قراءات سابقة لتلقيه وقراءته ، فليس ثمة معنى أو قيمة مقررين سلفاً لهذا النص . فهو التلقي الأول الذي سيؤسس ، ولأول مرة ، للمقامات الهمذانية معنى وقيمة ، سيكونان حاضرين في سلسلة التلقيات اللاحقة تبنياً أو تعديلاً ، إنه تلق سيبقى مستمراً ، وسوف يكون عرضة للتغيير والتحوير من قبل سلسلة من التلقيات اللاحقة .

٢ ، ١ ، ١ ، حجاب المعاصرة وجمالية البلاغتين

على الرغم من أهمية التلقي الأول لأي نص ، فإن تلك الأهمية عادة ما تزعزعها حيثيات المعاصرة ، حيث يكون التلقي مشحوناً بجو من المشاحنات والقدح والاتهام ، الأمر الذي يجعل من فعل التلقي مأخوذاً بالنوازع الذاتية الرامية للحطّ من شأن الخصم المعاصر ومؤلفاته ، والانتصار للذات ومؤلفاتها ؛ ولذا قيل «إن المعاصرة حجاب» . وهي حجاب يزداد سماكةً حين يكون المتعاصرون متَّحدي الحرفة والمهنة ، ومتنافسين في الشهرة ، ومتزاحمين على نيل الحظوة كما هو حال بديع الزمان ومعاصره المشهور أبي بكر الخوارزمي (٣٨٣هـ) .

إن الأمل يزداد بعداً كلما رمنا التعرف على صورة واضحة لوضعية التلقي المعاصر لظهور مقامات البديع ، وهو أمر يرجع ، فيما يرجع ، إلى قلة الوثائق التي توثق لهذا التلقي ، فإذا استثنينا «يتيمة الدهر» للثعالبي ، و«زهر الآداب» للحصري ، فإننا من الصعب أن نجد أية إشارة ، ولو عابرة ، إلى مقامات بديع الزمان لدى نقاد القرن الرابع . فنقاد ذلك الزمان كانوا ، كما يبدو ، مأخوذين بقضايا أخرى ملحة كقضية «إعجاز القرآن» ، وقضية المتنبي التي ملأت الدنيا وشغلت الناس ، وهو الأمر الذي قد ترجع إليه ظاهرة انشغال النقاد والكتاب عن ظاهرة المقامات التي لا يظهر أنهم استشعروا جدتها وقيمتها الأدبية الفريدة . ويمكنك أن تذكر ، في هذا المقام ، قائمة

طويلة لنقاد القرن الرابع وكتابه - كأبي عبد الله المرزباني (٣٨٤هـ) ، وأبي علي الحاتمي (٣٨٨هـ) ، والقاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) ، وابن جني (٣٩٢هـ) ، وأبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) ، والرماني (٣٨٤هـ) ، والخطّابي (٣٨٨هـ) ، والباقلاني (٤٠٣هـ) وغيرهم - دون أن تلفي أية إشارة في مؤلفاتهم إلى ظاهرة المقامات الهمذانية[1] .

أمام شحة النصوص التي توثق للتلقي الأول لمقامات البديع ، يبرز لنا نص مهم ، قد يعطينا صورة مقبولة لكيفية تلقي المقامات الهمذانية من قبل المتلقين الأوائل ، هذا النص هو«رسائل بديع الزمان» ، إنها النص الموازي لمقامات البديع ، والتي تكشف لنا - إضافة إلى علاقات البديع الشخصية والاجتماعية ، ورأيه في بعض المسائل الأدبية - طريقته في إبداع مقاماته وفهمه لها ، وتلقي معاصريه لها وموقفهم منها ؛ إذ كثيراً ما تكون لهذا النوع من النصوص طبيعة نقدية[2] ؛ لأن المؤلف يقدّم لنا فيها رؤيته لنصه ، ورؤية غيره من المتلقين له أيضاً . فمن خلال المراسلة ، وعبر تبادل الردود تتكشف لنا رؤية المؤلف لنصه ، وكيفية تلقي معاصريه له . ولبيان أهمية هذا النص الموازي والكاشف للتلقي الأول للمقامات ، فإننا سنقدّم رسالتين لبديع الزمان متشابهتين في الموضوع والأسلوب والغرض ، وهما رسالتان يكشفان بوضوح وعي بديع الزمان بخصوصية نصه ، وموقف معاصريه منه .

من المعروف أن الخصومة التي جرت بين الهمذاني ومعاصره وخصمه المشهور أبي بكر الخوارزمي قد طالت نصوص الاثنين ، فكثر طعن الاثنين بعضهما في نصوص بعض ، حيث كان الخوارزمي يطعن في مقامات الهمذاني ، وهو الأمر الذي جعل الهمذاني ينبري لنقض قصيدة للخوارزمي كاشفاً عن عوارها ، وفاضحاً عيوبها ، وهاتكاً أستارها ، فكتب في ذلك يقول : «وما كنت لأكشف تلك الأسرار ، وأهتك هذه الأستار ، وأظهر منها العار والعوار ، لولا ما بلغنا عنه [أي الخوارزمي] من اعتراض

---

(١) أشار الثعالبي إلى انشغال النقاد بالأدب القديم ، وإغفالهم لمؤلفات «أهل العصر» وإبداعاتهم ، على الرغم مما فيها من «رواء الحداثة ، ولذة الجدّة ، وحلاوة قرب العهد» . أبو منصور الثعالبي ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، ط :١ ، ١٩٧٩ ، ج :١ ، ص٤ .

(٢) يسمّي «سعيد يقطين» هذا النوع من النصوص التي يتم إنتاجها بموازاة النص الأصلي «المُناصّ الخارجي» . انظر كتابه «الرواية والتراث السردي» ، المركز الثقافي العربي ، ط :١ ، ١٩٩٢ ، ص٨٩ .

علينا فيما أملينا ، وتجهيز قدح علينا فيما روينا ، من مقامات الاسكندري ، من قوله : إنا لا نحسن سواها ، وإنا نقف عند منتهاها . ولو أنصف هذا الفاضل لراض طبعه على خمس مقامات ، أو عشر مفتريات ، ثم عرضها على الأسماع والضمائر ، وأهداها إلى الأبصار والبصائر ، فإن كانت تقبلها ولا تزجها ، أو تأخذها ولا تمجها ، كان يعترض علينا بالقدح ، وعلى إملائنا بالجرح ، أو يقصر سعيه ، ويتداركه وهنه ، فيعلم أن من أملى من مقامات الكدية أربعمائة مقامة ، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى ، وهو لا يقدر منها على عشر ، حقيق بكشف عيوبه»(١)

وكتب في رسالة أخرى شبيهة بالسابقة ، غير أنها موجهة إلى رجل غير الخوارزمي ، إنه أبو المظفر في شأن أبيه أبي الحسن البغوي : «يبلغني أن أباه دائم العبث بلحمي ، والتنقل بشتمي ، وأنه حسن البصيرة في بغضي ، كثير التناول من عرضي ، ولعمر الله أن دم الصديق ، لا يشرب على الريق ، ولحمه الوريد ، لا يصلح للقديد ، والولي لا يقلى ، ولا يتخذ لحمه نقلا ، بالقدح . وعلى إملائنا بالجرح ، أو يقصر سعيه ويتداركه وهنه ، فيعلم أن من أملى من مقامات الكدية أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى ، وهو لا يقدر منها على عشر ، حقيق أن لا نهاج لكشف عيوبه»(٢)

تكشف هاتان الرسالتان أمرين يفيداننا في تبيّن تلقي المقامات عند المعاصرين لظهورها : الأمر الأول هو وعي الهمذاني بقيمة مقاماته ، فهو مفتونٌ بها ، ويفاخر بها في كل موضع ، ويتحدى بها في كل مقام . فهو في كلتا الرسالتين يجعل من مقاماته موضوعاً للتحدّي . وهو تحدٍّ يذكّر بالتحدي القرآني ، فكما أن المشركين عاجزون عن الإتيان بمثل القرآن ، أو «بعشر سور مثله مفتريات»(٣) ، كذلك كان معاصرو الهمذاني

---

(١) كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان ، شرح : إبراهيم الأحدب الطرابلسي ، المطبعة الكاثوليكية ، ص٣٨٩-٣٩٠ . ومن الغريب أننا لم نجد ضمن رسائل الخوارزمي أية رسالة موجهة لبديع الزمان . انظر : رسائل أبي بكر الخوارزمي ، تقديم : نسيب وهيبة الخازن ، منشورات دار مكتبة الحياة ، ١٩٧٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥١٦ .

(٣) «أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سور مثله مفتريات وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين» هود/١٣ .

وخصومه ومنتقدوه، فهم عاجزون عن الإتيان بمثل مقاماته، أو بـ«عشر مفتريات» مثلها .

إننا أمام تحدٍ صريح، وتقريع عظيم للخوارزمي وأبي المظفر أو أبيه، وهو مؤشر على مدى اعتداد الهمذاني بمقدرته على تأليف هذا النوع من الأدب الذي أجاد فيه إجادة أهَّلته لأن يجعله موضوعاً للتحدي والتقريع الموجهين إلى معاصريه . ويتبن من نص الرسالتين كذلك أن بديع الزمان يدرك الخصوصية التي تميّز مقاماته، وإلا ما اجترأ على التحدّي الصريح بالإتيان بـ«خمس أو عشر مفتريات» مثلها . فلو كان في علم الهمذاني أن الإتيان بمثلها أمر ممكن لخصومه، لما أقدم على التحدّي، ولما قنع، حين تحدّى، بالمعارضة بالافتراء والاختلاق .

الأمر الثاني الذي يمكن تبيّنه من هاتين الرسالتين هو كيفية تلقي معاصري الهمذاني لمقاماته . فالهمذاني كتب الرسالة الأولى ردّاً على طعن الخوارزمي واعتراضه عليه فيما أملى من مقامات، وكتب الرسالة الثانية ردّاً على قدح أبي الحسن البغوي واعتراضه عليه فيما أملى من مقامات . فهذا الطعن يكشف عن التلقي السلبي الذي واجه به معاصرو الهمذاني مقاماته .

وكي نكون أكثر دقة يلزمنا التأمُّل في نص الرسالتين جيّداً، فغشاوة المعاصرة التي تحدّثنا عنها سلفاً قد تحجب محاسن المتعاصرين، وتأتي على جيّد إبداعاتهم، لكنا نظن أن مقامات الهمذاني، على الرغم من ذلك الحجاب والغشاوة، كانت موضع تقدير المعاصرين للبديع واعترافهم بقيمتها الأدبية العالية، إذ كيف يعترض معاصرو الهمذاني على مقاماته، ويطعنون فيها ويقدحون، وهي نص يمثّل مقاييس الجودة الأدبية لعصره خير تمثيل؟! إذا كان ما ندّعيه صحيحاً فكيف نفهم ما جاء في الرسالتين من اعتراض، وقدح، وجرح؟ لنتبيّن الأمر جيّداً يلزمنا إعادة قراءة نص الرسالتين من جديد من أجل الحصول على إجابة شافية عن الأسئلة التالية: ما الدافع الذي جعل البديع يدرج مقدرته على تأليف أربعمائة مقامة فريدة، وهو في مقام التحدّي والرد على الاعتراض؟ فما دام الاعتراض والطعن موجهين إلى المقامات، لا إلى شيء آخر، فما الفائدة من الإشارة إلى إنشائه أربعمائة مقامة؟ وذلك لأنه يستوي في الأمر - ما دام الطعن موجهاً إلى المقامات نفسها - المقامات العشر والمقامات الأربعمائة، ثم ماذا كان يفهم معاصرو البديع من لفظ «مقامات»؟ فمن المعروف أن لهذا اللفظ ذاكرة وماضياً تحددا منذ منتصف القرن الثالث لدى ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ) في كتابه «عيون الأخبار» .

يبدو أن الاعتراض والطعن لم يكونا موجهين إلى المقامات بوصفها نصاً ، بل إنهما موجهان إلى أمر آخر مرتبط بالمقامات ، إنه مقدرة بديع الزمان الأدبية التي اتخذ البديع من المقامات علامة عليها . ينقل البديع ما قاله الخوارزمي في اعتراضه فيقول : «إنا لا نحسن سواها ، وإنا نقف عند منتهاها» فالاعتراض هنا ليس على المقامات بل على مقدرة البديع ، فهو ، في نظر الخوارزمي ، لا يحسن سوى المقامات ، ويقف عند منتهاها ، ولا يستطيع تجاوزها إلى غيرها من فنون القول والكتابة . لقد أدرك البديع مقصود الخوارزمي فردّ عليه بما يناسبه ؛ إذ من اقتدر على إنشاء أربعمائة مقامة مختلفة ، لا مناسبة بينها لفظاً ولا معنى ، خليق أن يعترف بمقدرته العظيمة . كأن بديع الزمان بهذا الرد يشير إلى أن المقامات نوع يستوعب عدداً هائلاً من الأنواع الأدبية ، إنها نوع يستوعب مختلف فنون القول والكتابة ، حيث تجد فيها الشعر والرجز ، والألغاز والأحاجي ، والأمثال والنوادر ، والوصف والمدح ، والجد والهزل ، والملح والطرائف ، والرسائل والخطب ، والمواعظ والأضاحيك . . . ، كما لو كانت خطاباً جامعاً لمختلف فنون القول والكتابة المتداولة في الأدب العربي . في حين أن معاصريه لم يروا فيها إلا المعنى الذي تحدد لدى ابن قتيبة في «عيون الأخبار» ، أي تلك الأخبار الوعظية ، والخطب التزهيدية التي تلقى أمام «الملوك والخلفاء» ، والتي لا تشكّل إلا نوعاً واحداً من الأنواع الكثيرة التي استوعبتها مقامات بديع الزمان .

إذا كانت المقامات بهذه السمة التعددية فإن الاعتراض على البديع بأنه لا يحسن سواها اعتراض في غير محله ، بل هو اعتراض يفضح مدى الجهل بجدة ظاهرة المقامات البديعية وخصوصيتها . فالوقوف عند منتهى المقامات هو نفسه الوقوف عند منتهى ضروب الأدب وفنونه ؛ إذ الإجادة فيها دليل على الإجادة في الأنواع الأدبية المختلفة . وهذا دليل على وعي البديع بالسمة الاحتفالية التعددية لمقاماته ، وهي سمة أدركها الحريري وغيره من المقامين ، فمقامات الحريري الخمسين «تحتوي على جد القول وهزله ، ورقيق اللفظ وجزله ، وغرر البيان ودرره ، وملح الأدب ونوادره ، إلى ما وشّحتها به من الآيات ، ومحاسن الكنايات ، ورصّعته فيها من الأمثال العربية ، واللطائف الأدبية ، والأحاجي النحوية ، والفتاوى اللغوية ، والرسائل المبتكرة ، والخطب المحبّرة ، والمواعظ المبكية ، والأضاحك الملهية»[١] . وقل الأمر ذاته

(١) أبو العباس الشريشي ، شرح مقامات الحريري البصري ، أشرف على نشره وطبعه وتصحيحه محمد عبد المنعم خفاجي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، د .ت ، ج :١ ، ص١٨-١٩ .

عن مقامات اليازجي «مجمع البحرين» التي جمع فيها مؤلفها ما استطاع «من الفوائد والقواعد، والغرائب والشوارد، والأمثال والحكم، والقصص التي يجري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتنقيب»[1].

وعلى هذا، تكون المقامات نصاً جامعاً لأشكال مختلفة من فنون القول والكتابة العربيين. ومن هنا أيضاً كانت الإجادة فيها تعني الإجادة في فنون القول والكتابة جميعها، والتي حصرها البديع، مبالغة في افتخاره، في «أربعمائة» صنف، وكأنه يرمي إلى ذلك حين أشار إلى «مقامات الاسكندري» في الرسالة الأولى، وإلى «مقامات الكدية» في الرسالة الثانية، فـ«مقامات الاسكندري» هي ما يتلفظ به أبو الفتح الاسكندري من خطابات في فنون مختلفة ومتنوعة، و«مقامات الكدية» تعني ما يتلفظ به الاسكندري من خطابات متنوعة بغية استدرار أموال الحاضرين وعطاياهم. وقد يكون مقصود الهمذاني من لفظ «مقامات» متجهاً، من باب المجاز المرسل، إلى ذاك النوع المحدد لمجموع المقامة، والذي يشمل خطابات الاسكندري، وأقوال راويه عيسى بن هشام المحددة لسياق خطابات الاسكندري وظروفها، لكننا لا نجد في لفظة «أربعمائة» دليلاً يحدد عدد المقامات بقدر ما يشير إلى صنوف القول والكتابة المختلفة التي تستوعبها المقامات الهمذانية. ويؤكد الهمذاني ذلك في مناظرته المشهورة مع أبي بكر الخوارزمي، وذلك بافتخاره على مناظره بقدرته على استعمال «أربعمائة صنف في الترسّل»[2]. من هنا كانت الرسالتان كاشفتين عن

---

(١) الشيخ ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٨٨٠م - ١٢٩٧هـ، ص٢. وانظر كذلك: المقامات الزينية لابن الصيقل الجزري (١٠٧هـ)، تحقيق: عباس مصطفى الصالحي، دار المسيرة، ط :١، ١٩٨٠، ص٧٧-٧٨.

(٢) يستخدم ابن شرف القيرواني «رسائل، وأحاديث، ومقامة» بمعنى واحد؛ وذلك لوصف مؤلَّفه المعروف بـ«أعلام الكلام» أو «رسائل الانتقاد» أو «مسائل الانتقاد». ص١٩، ٢١، ٦٤. رسائل الانتقاد، ابن شرف القيرواني، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، ط :٣، ١٩٨٣. ويبدو أن التلقي الأندلسي- الأفريقي لمقامات البديع قد استقبلها بوصفها ضرباً مخصوصاً من الرسائل، أبرز الأمثلة على ذلك «رسالة التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي، و«رسائل الانتقاد» لابن شرف القيرواني.

وعي بديع الزمان بالخصوصية الخصبة لمقاماته، وجهل معاصريه الأوائل بتلك الخصوصية، فكان ما كان منهم من طعن وجرح وقدح دليلاً على ذلك الجهل، وكأن البديع بتحديه الصريح، وخصيميه بطعنهم القدحي يؤسسون نمطاً جديداً من جمالية الكتابة، نمطاً يقوم على إجادة فنون القول والكتابة المختلفة، أو قل إنه نمط يتأسس على الإجادة في «شقي البلاغة»، النظم والنثر بأنواعهما المتعددة. فالبليغ، بحسب عبارة أبي الفتح الاسكندري بطل مقامات الهمذاني في المقامة الجاحظية، هو «من لم يقصر نظمه عن نثره. ولم يزر كلامه بشعره»[1]. إنها إذن جمالية البلاغتين.

من جهة أخرى كان للبديع معجبون كثر، فحكاية مناظرته المشهورة مع الخوارزمي تنص على أن للبديع أنصاراً تحزّبوا له ضد الخوارزمي، والشريشي، كما سنفصّل لاحقاً، يذكر أن للبديع أصحاباً كان يجتمع بهم في مجالسه ويملي عليهم مقاماته في أواخر تلك المجالس. وهناك كاتب مهم من معاصري بديع الزمان قد شهد له بالفضل والتقدم في الأدب، وهو الكاتب المعروف أبو علي مسكويه. فرداً على رسالة أرسلها بديع الزمان لمسكويه يعتذر فيها من شيء بلغه عنه بعد مودة كانت بينهما، يكتب مسكويه ما يلي: «فهمت خطاب الشيخ الفاضل، الأديب البارع، الذي لو قلت إنه السحر الحلال والعذب الزلال لنقصته حقه (...)

يا بارعاً في الأدب المجتنى
منه ضروب الثمر الطيب
لو قلت: إن البحر مستغرق
في بحرك الفيّاض لم أكذب
إذا تبوأت محلاً فما
نزلت إلا منزل الكوكب»[2]

ويكفي لقبه «بديع الزمان» دليلاً على قدره الرفيع وعلو مقامه في عالم الأدب، وكما قال الشاعر:

---

(١) محمد عبده، شرح مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، دار المشرق، ط :٨، بيروت، د.ت، ص٧٥. وسوف نعتمد على هذه الطبعة في الإحالة على «مقامات بديع الزمان»، إلا أن نشير إلى خلاف ذلك.

(٢) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الفكر، ط :٣، ١٩٨٠،، ج :٥، ص١٥-١٦.

وقلمـــا أبصـــرت عـــيناك من رجل
إلا ومـــعناه إن فـــتّـــشت في لقـــبـــه

ومع ذلك فإن ثمة اعتقاداً [1] بأن الهمذاني لم يُحرز لقبه «بديع الزمان» إلا في فترة متأخرة من حياته ، وتحديداً مع الثعالبي والحصري .

٢ ، ١ ، ٢ تقلُّبات التلقي ومصير المقامات

إذا كانت غشاوة المعاصرة قد حجبت عن معاصري الهمذاني الأوائل جدة الظاهرة وخصوصيتها ، فإن ردود الفعل التي سجّلتها مؤلفات الجيل الذي عاصر أواخر عهد الهمذاني ، تمكّننا من استشعار بداية تغير الموقف من مقامات الهمذاني ، وبداية استشعار الخصوصية التعددية فيها . فهذه الفترة التي يمكن حصرها بين أواخر القرن الرابع وبدايات القرن الخامس ، لم تشهد المحاولة الأولى لكتابة مقامات على غرار مقامات البديع فحسب[*] ، بل هي الفترة التي شهدت التلقي المعجب بالمقامات ، والمكبر لها ، والواعي ببعض مظاهرها الخصوصية التي حُجبَت عن المتلقين الأوائل .

لقد مثّلت لحظة الثعالبي (٣٥٠ - ٤٢٩ هـ) ، والحَصري (٤١٣ هـ) تحديداً ، بداية تغيّر طال نمط التلقي الأول ، ومهّد السبيل لتدشين نمط تلق جديد ، تلق معجب بالمقامات ، ومكبر لها ، ومحتف بها . إنها اللحظة التي شهدت تتويج عظمة الهمذاني ونموذجية مقاماته ، فغدا فيها ذاكَ الرجل المعروف بـ«أحمد بن الحسين» الذي ولد في همذان ، وتنقل بين جرجان ، ونيسابور ، وخراسان ، وسجستان ، وغزنة ، ثم ألقى عصاه بهراة التي ناداه ربه بها ، لقد غدا هذا الرجل «بديع الزمان ، ومعجزة همذان ، ونادرة الفلك ، وبكر عطارد ، وفرد الدهر ، وغرة العصر (. . .) ولم ير ولم يرو أن أحداً

---

(١) انظر : مارون عبّود ، بديع الزمان الهمذاني ، سلسلة «نوابغ الفكر العربي» ، دار المعارف بمصر ، ط :٣ ، ١٩٧١ ، ص١٦ .

(*) - يشير «بروكلمان» إلى مقامة لأحد معاصري بديع الزمان وهو المعروف بابن نباته السعدي (٥٠٤هـ) ، ويذكر كذلك أن للغزالي (٥٠٥هـ) مجموعة مقامات ، غير أن أهم من ألف مقامات في هذه الفترة هو «أبو القاسم بن ناقيا» (٤٨٦هـ) . انظر بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، دار المعارف ، ج :٢ ، ص١١٦ ، ج :٥ ، ص١٤٣ . وانظر : يوسف نور عوض ، فن المقامات بين المشرق والمغرب ، دار القلم ، ط :١ ، ١٩٧٩ ، ص١٤١ .

بلغ مبلغه من لب الأدب وسره ، وجاء بمثل إعجازه وسحره»[١] ، وهو من لم تخرج همذان بعده مثله[٢] . وغدا معه نصه «المقامات» نموذجاً أدبياً رفيعاً يسحر العقول ، ويملك القلوب ، ويغري بالمحاكاة والمجاراة .

عقد الثعالبي في كتابه «يتيمة الدهر» باباً خاصا لبديع الزمان الهمذاني ، وهو في عمومه ، إطراء تقريظي لموهبة البديع وقدرته على الحفظ والارتجال والإتيان بالغريب البديع ، ومن ذلك مثلاً «أنه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قط وهي أكثر من خمسين بيتاً فيحفظها كلها ويؤديها من أولها إلى آخرها» ، ومنه أيضاً أنه كان يقترح «عليه عمل قصيدة أو إنشاء رسالة في معنى بديع وباب غريب ، فيفرغ منها في الوقت والساعة والجواب عنها فيها . وكان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخر سطر منه ثم هلم جرا إلى الأول ويخرجه كأحسن شيء وأملحه»[٣] إلى غير ذلك من بدائع الهمذاني التي سحر بها عقول معاصريه .

إذا كان تتويج «ملفوظ» ما ، في الثقافة العربية الكلاسيكية ، نصاً أدبياً يتم بمجرد صدوره عن سند معترف به[٤] ، فإن دخول هذا النص الأدبي ضمن مؤلَّف من مؤلَّفات المختارات الأدبيَّة يعطيه اعترافاً أدبياً مضاعفاً ، وفرصةً أكبر للتقبّل والرواج ، وخصوصاً إذا كان جامع المختارات أديباً معترفاً بعلو شأنه ومقامه في الأدب . نقول ذلك لأن الدخول إلى دائرة الأدب كثيراً ما يتحقق بفضل الدخول إلى هذه المؤلَّفات المنتخبة ، فالمؤلِّف ليس حاطب ليل فيما يجمع ويختار ، إن اختياره معلَّل وقائم على مجموعة من المعايير التي ارتضاها هو أو أبناء جيله . لقد رفض ابن الأعرابي رواية وتدوين شعر أبي تمام وغيره من المحدثين ؛ لأنها عنده بمنزلة الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى على المزبلة ، كما لم يجعل دعبل الخزاعي أبا تمام في كتابه «الشعراء» ؛ لأنه

---

(١) يتيمة الدهر ، ج :٤ ، ص٢٥٦ .

(٢) ينقل ياقوت عن «أبي شجاع شيرويه بن شهردار» (٥٠٩هـ) في تاريخ همذان قوله في بديع الزمان : «ما أخرجت همذان بعده مثله ، وكان من مفاخر بلدنا» . انظر : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، ج :٢ ، ص١٦٢ .

(٣) يتيمة الدهر ، ج :٤ ، ص٢٥٦ .

(٤) انظر : عبدالفتاح كيليطو ، المقامات :السرد والأنساق الثقافية ، تر : عبدالكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، ط :١ ، ١٩٩٣ ، ص٦٠ .

«لم يكن شاعراً ، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»[١] وهكذا كانت كتب المختارات والمنتخبات تشكّل ضرباً من ضروب التلقي للنصوص المنتقاة من جهة ، وللنصوص المتروكة من جهة أخرى .

وعلى هذا ، فاختيار نص ما ضمن مجموعة مختارات أدبية هو اعتراف بقيمته الأدبية ، وبجدارته بأن يُتقبّل ويُتحفّظ ويُتدارس ويروج في الآفاق ، ثم لا شك في أن تلك القيمة تتضاعف كلما كان أمام المؤلِّف المنتخب مدوّنة ضخمة من النصوص الأدبية ؛ لأنه سيكون عليه أن يختار من تلك المدوّنة الضخمة أجود النصوص ، وأكثرها تمثيلاً لمعايير الجودة الأدبية عنده . فنصوص الأدب ، كما يكتب الثعالبي ، «كثيرة ، ونكتها قليلة ، وأنوار الأقاويل موجودة ، وثمارها عزيزة ، وأجسام النثر والنظم جمّة ، وأرواحها نزرة ، وقشورهما معرضة ، ولبوبهما معوزة»[٢] . ولم يكن الحصري ، وهو يجتهد في اختياراته ، غافلاً عن أهمية اختياراته وخطورتها ، فقد ألّف «زهر الآداب» ليستغني به أبناء جيله ومن سيتلونهم «عن جميع كتب الآداب»[٣] . وهو ما يؤكّد أنه كان يعي أن اختياراته التي ليس له من افتخار في تأليفها «أكثر من حسن الاختيار» ، تمثّل غاية الجودة الأدبية عنده ، فهو لا يشك في استجادة ما استجاد ، واستحسان ما أورد .

لقد كانت اختيارات الثعالبي لمحاسن أهل عصره ، واختيارات الحصري لـ«زهر الآداب» في ما وجده حاضراً عنده من مدوّنة الأدب ، اختيارت معلّلة ، وبمثابة اعتراف بعظمة ما اختاروا ونموذجيته . ولقد احتل بديع الزمان ومقاماته مكانة عالية لدى الاثنين معاً ، حتى إن الحصري لم ير في مؤلَّفه مغنياً عن «جميع كتب الآداب» ، إلا من حيث كان «موشّحاً من بدائع البديع ، ولآلئ الميكالي ، وشهي الخوارزمي ، وغرائب الصاحب ، ونفيس قابوس ، وشذور أبي منصور»[٤] ، وبدائع البديع هذه ليست إلا مقاماته ومجموع رسائله وأشعاره .

---

(١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج :٢ ، ص٧٢ .

(٢) يتيمة الدهر ، ج : ١ ، ص٣ .

(٣) أبو إسحاق الحصري ، زهر الآداب وثمر الألباب ، شرح زكي مبارك ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، د .ت ، ج :١ ، ص٣ .

(٤) المرجع نفسه . ج :١ ، ص٣ .

لا ينحصر الجديد عند الثعالبي والحصري بشأن البديع ومقاماته في الاعتراف بأدبيتها وجودتها ، بل إن الاثنين يقدّمان تلقياً مدركاً لخصوصية مقامات البديع ، تلك الخصوصية التي تظهر في الطبيعة التعددية والاحتفالية للمقامات ، من حيث هي نص يستوعب نصوصا شتّى . وعلى الرغم من أن الثعالبي لم يشعر بضرورة الاستشهاد ولو بمقامة واحدة من مقامات البديع ، ليس في «يتيمة الدهر» فحسب ، بل في أغلب مؤلّفاته من مثل «سحر البلاغة»(*) ، و«الإعجاز والإيجاز»(**) اللذين ضمنهما شيئاً من أقوال البديع وأشعاره ، على الرغم من هذا فإنه يشير إلى مقامات البديع بلغة الواعي بخصوصيتها ، المكبر لقيمتها . فالبديع ، من هذا المنظور ، «أملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الاسكندري في الكدية وغيرها ، وضمّنها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين ، من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام ، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام ، وجد يروق فيملك القلوب ، وهزل يشوق فيسحر العقول»[1] . وقد أشار الحصري إلى المظاهر ذاتها التي أثبتها الثعالبي ، فبديع الزمان ، في نظر الحصري ، عارض أحاديث ابن دريد «بأربعمائة مقامة في الكدية ، تذوب ظرفاً وتقطر حسناً ، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى ، وعطف مساجلتها ، ووقف مناقلتها ، بين رجلين سمّى أحدهما عيسى بن هشام ، والآخر أبا الفتح الاسكندري ، وجعلهما يتهاديان الدر ، ويتنافثان السحر ، في معان تضحك الحزين ، وتحرّك الرصين ، يتطلع منها كل طريفة ويوقف منها على كل لطيفة ، وربما أفرد أحدهما بالحكاية ، وخص أحدهما بالرواية»[2] .

وقد كرّر ابن شرف القيرواني (٤٦٠هـ) المظاهر ذاتها التي وجدها الثعالبي والحصري في مقامات بديع الزمان ، فأشار إلى أن البديع «زوّر مقامات كان ينشئها بديهاً في أواخر مجالسه ، وينسبها إلى راوية رواها له ، ويسميه عيسى بن هشام ، وزعم أنه حدّثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الاسكندري (. . .) وهي متضمنة

(*) أبو منصور الثعالبي ، سحر البلاغة وسر البراعة ، دار الكتب العلمية ، صححه وضبطه : عبد السلام الحوفي ، د .ت .

(**) الثعالبي ، الإعجاز والإيجاز ، دار الرائد العربي ، ط :٢ ، ١٩٨٣ .

(١) يتيمة الدهر ، ج :٤ ، ص٢٥٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :٤ ، ص٢٥٧ .

معاني مختلفة ومبنية على معاني شتّى غير مؤتلفة»[1] . غير أن ابن شرف ، رغم أنه يربط أحاديثه بمقامات بديع الزمان ، يرى أن هذه الأخيرة لا تكون ذات نفع لـ«الكتاب والمحاضرين» إلا إذا تم صَرفُها «من هزل إلى جدّ ، ومن ندّ إلى ضدّ» . وهذا الصرف بمثابة تشذيب للنص وغربلة له بحيث ينتقى منه الجد ويترك الهزل . وإلى حد ما كان محمد عبده ، كما سنرى لاحقاً ، حريصاً على نصيحة ابن شرف السابقة .

لقد توّج الثعالبيُّ والحصريُّ الهمذانيَّ بديعاً للزمان ، ومقاماته نصاً أدبياً رفيعاً ، ونموذجاً في الكتابة النثرية بديعاً . وما كاد القرن الخامس يشرقَ حتى غدا البديع ومقاماته يحلّقان في سماء العظماء والنماذج ، فابن شهيد (٣٨٢-٤٢٦هـ) ، في «التوابع والزوابع»[2] ، يضع تابع بديع الزمان «زبدة الحقب» في حلقة تضمّ توابع أئمة الكتابة النثرية العربية ، عبد الحميد الكاتب (أبو هبيرة) ، والجاحظ (أبو عيينة) . ويبدو أن ابن شهيد لم ير في المقامات من ميزة إلا ميزة الإجادة في الوصف . فابن شهيد يتحدى تابع بديع الزمان بتأليف رسالة في وصف «الماء» ، بعد أن طلب «زبدة الحقب» من ابن شهيد أن يصف له «جارية» . وبهذا التحدي وانتصار ابن شهيد ينتهي اللقاء بين ابن شهيد وتابع بديع الزمان الذي ما كان منه إلا أن ضرب الأرض برجليه لتنشق ويغيب فيها خجلاً .

بعد ابن شهيد كان ابن حزم الأندلسي (٤٥٦هـ) من أبرز المعجبين بكتابة بديع الزمان . فهو لم يجد في كتابات المتأخرين كتابة أقرب إلى البلاغة من كتابات بديع الزمان والحاتمي ، فالمتأخرون عنده جميعاً «مبعدون عن البلاغة ومقربون من الصلف والتزيّد ، حاشا الحاتمي وبديع الزمان فهما مائلان نحو طريقة سهل بن هارون»[3] ، وطريقة سهل ابن هارون هذه هي الطريقة التي تميل نحو«الألفاظ غير المعهودة عند العامة» ، في مقابل بلاغة الجاحظ التي تميل نحو «الألفاظ المعهودة عند العامة» . بمعنى أن كتابة بديع الزمان تمثل ضرباً من البلاغة الرفيعة ؛ ولهذا كانت ، ولا تزال ،

---

(١) ابن شرف القيرواني ، أعلام الكلام ، مكتبة الخانجي ، ط :١ ، ١٩٢٦ ، ص١٣-١٤ .

(٢) انظر : ابن شهيد الأندلسي ، رسالة التوابع والزوابع ، تحقيق : بطرس البستاني ، دار صادر ، ١٩٨٠ ، ص١٢٧-١٢٩ .

(٣) ابن حزم ، رسائل ابن حزم الأندلسي ، تحقيق : إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط :١ ، ١٩٨٣ ، ج :٤ ، ص٣٥٢ .

كتابة شبه مقصورة على الأدباء ورجال العلم ممن هو قادر على قراءتها وفهم مقصودها . وبعد ابن حزم لم يجد أبو الحكم المغربي (٥٤٩هـ) الطبيب والأديب الأندلسي ، كتابةً أفضل من مقامات بديع الزمان لبيان عظمة مؤلفات ممدوحه (الأديب الهيتي) ، وذلك حين قال :

«إذا رام قافية نظمها
غدا طوعه سهلها والعسير
وذاك الذي شعره حنطة
وشعر سواه لدينا شعير
وما كمقاماته للبديع
وليس له اليوم فيها نظير»(١)

لقد غدت مقامات البديع إذن مثلاً في سمو الكتابة النثرية ، وقد صرّح علماء الأدب في كتبهم ، كما ينقل الشريشي شارح مقامات الحريري المشهور (٦٢٠هـ) ، بتفضيل البديع على نظرائه من أهل زمانه ، ولقبه «بديع الزمان» يدلّ على قدره وفضله ، فهو «اسم وافق مسماه ، ولفظ طابق معناه» بحسب عبارة الحصري في «زهر الآداب» .

والواقع أن تألّق مقامات البديع لم يدم طويلاً ، فما كان القرن الخامس يغرب حتى أخذ نجم مقامات البديع يأفل معه بوتيرة متسارعة . فمنذ أن بدأ القاسم الحريري (٥١٦هـ) في إنشاء مقاماته عام (٤٩٥هـ) ، أخذ تألّق مقامات البديع يخبو شيئاً فشيئاً ؛ لتتصدر مقامات الحريري الواجهة ، وتتوارى مقامات البديع في الظل . ولم يشفع لمقامات البديع لقبه ، ولا اعتراف الحريري بفضلها وأسبقيتها . كانت الموجة أقوى من هذا الاعتراف ، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الاعتراف كان فاتحة السيل الذي أتى على مقامات البديع . فصحيح أن بديع الزمان ، باعتراف الحريري ، مبتدع فن المقامات ، و«سبّاق غايات ، وصاحب آيات ، وأن المتصدّي بعده لإنشاء مقامة ، ولو أوتي بلاغة قدامة ، لا يغترف إلا من فضالته ، ولا يسري إلا بدلالته» ، غير أن هذا الاعتراف منه لم يكن إلا الكلمة الأولى في تأبين مقامات البديع ، وهي كلمة

---

(١) العماد الأصفهاني ، خريدة القصر وجريدة العصر ، تحقيق : عمر الدسوقي وعلي عبد العظم ، دار نهضة مصر ، ج :١ ، ص٣٧٤ .

مراوغة تظهر غير ما تستر . ولم تكن إشارة كهذه لتخفى عن عين شارح الحريري الكبير أبي العباس الشريشي ، فمجاهرة الحريري هنا بالاعتراف بأسبقية البديع ، والإقرار بفضل مقاماته ، تخفي وراءها سراً مكنوناً . لقد أقرّ الحريري للبديع بالفضل ، وجعله سبّاق غايات ، وصاحب آيات ، وهذا ، في نظر الشريشي ، أدب رفيع ، وخلق عظيم ، فقد أقر له بالفضل «مع علمه بفضل مقاماته على مقامات البديع ، ومن أدلّ دليل على ذلك أنه مذ ظهرت مقامات الحريري لم تستعمل مقامات البديع ، ثم إنه طبّق استعمالها آفاق الأرض»[(١)] . ومع ذلك يظل اعتراف الحريري ملتبساً ، يستحق منا وقفة أطول .

لكن ما الشيء الذي أسرّه الحريري؟ وما المستور الذي يبطنه اعترافه؟ لقد بدأ الحريري بإظهار تواضعه ، بتجريد الفضل للبديع وحده ، ثم لم ير لنفسه قدرا في قوله « وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع» ، غير أنه «أومأ إلى من فطن أنه إنما فضّله بتقدّم الزمان ، ثم خلط الكلام في الخيفاء بين المتقدمين والمتأخرين ، ثم تناسى ذلك إلى آخر الكتاب في السابعة والأربعين وصرّح هناك بتفضيل المتأخر على المتقدّم ، وتفضيله نفسه على البديع حيث يقول :

«إن يكن الاسكندري قبلي فالطل قد يبدو أمام الوبل والفضل للوابل لا للطل»[(٢)]

إن الحريري ينظر إلى نفسه بطرف خفي يتخفّى وراء مدح البديع والاعتراف بفضل سبقه وتقدّمه ، ثم راح هذا السر يتكشّف في القرن السادس والسابع ، حتى إنك لتدهش حين تجد صاحب مقامات كابن الصيقل الجزري لا يشعر بضرورة ذكر فضل البديع ؛ إذ الفضل ، كل الفضل ، كان من نصيب الحريري ولا أحد سواه أو معه . لقد لاقت مقامات الحريري من الشهرة والرواج ما لم يلاق مثله نص ، لدرجة أن الحريري نفسه أجاز بخطّه سبعمائة نسخة من مقاماته ، جميعها قرئت عليه[(٣)] . وهو ما يؤكّد أن انتشارها كان سريعاً وجارفاً ، حيث «رزقت بعد ذلك من الشهرة وبعد

---

(١) شرح مقامات الحريري ، ج :١ ، ٢٠ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) انظر : معجم الأدباء ، ج :١٦ ، ص٢٦٧ .

الصيت والاتفاق على استحسانها من الموافق والمخالف ما استحقت وأكثر»[١] . وقد أتت تلك الشهرة ، والاتفاق على استحسانها على الجزء المتبقي من حظ مقامات البديع وفضلها ، فأقبل على مقامات الحريري «الخاصة والعامة ، حتى أنست مقامات البديع وصيّرتها كالمرفوضة»[٢] ، فلم يعد أحد يستعمل مقامات البديع بعد أن طبّقت مقامات الحريري الآفاق ، وملأت الدنيا ، وشغلت العباد .

لقد انتهت مقامات البديع إلى «مخلصها» الأخير ، وبذلك أسدل الستار على مشهد كئيب يحكي فصلاً بائساً من عمر مقامات البديع ، حيث لم يعد لها ذلك الفضل المعهود عند الثعالبي والحصري وابن حزم وابن شهيد ، ولم يعد أحد يستعملها ، ولم تعد جديرة بأن تتدارس أو تتحفظ ، بل لم تعد أهلاً للانتقاد وبيان العيوب . فمن المعروف أن لابن الأثير (٧٣٦ هـ) صاحب «المثل السائر» موقفاً سلبياً من المقامات ؛ لأن مدار هذه الأخيرة عنده «على حكاية تخرج إلى مخلص ، أما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له»[٣] ، غير أن ابن الأثير ، وهو يأخذ على المقامات ذلك المأخذ ، لم يلتفت إلا إلى مقامات الحريري ، فهو إن انتقد مقامات هذا الأخير فكأنما انتقد المقامات جميعها . وعلى صعيد آخر كان ابن الطقطقى يرفض المقامات ، وذلك في سياق المفاضلة بين كتابه «الفخري» ومقامات الحريري ، حيث «الناس بها معتقدون ، وفي تحفّظها راغبون»[٤] . وهكذا ، وعلى الرغم من سلبية موقف ابن الأثير وابن الطقطقى من المقامات فإنهما ، إلى حد ما ، كانا واقعين تحت عظمة مقامات الحريري وشهرتها ، أي واقعين تحت التلقي الذي تشكل حول هذه المقامات ، وذلك حين اعتبروها نموذجاً مثالاً لنوع المقامات . وبذلك يكون المشهد قد تغيّر بصورة تامة ، وشروط التلقي قد انقلبت بدرجة كبيرة ، بحيث غدا الأصل فرعاً وأدنى قيمة ،

---

(١) المرجع نفسه ، ج : ١٦ ، الصفحة ذاتها .

(٢) صبح الأعشى ، ج :١٤ ، ص١١٠ .

(٣) ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، ج :١ ، ص٢٨ ، وص١٩٩ .

(٤) ابن الطقطقى ، الفخري في الآداب السلطانية والدول والإسلامية ، دار صادر ، بيروت ، د .ت ، ص١٥ .

والفرع أصلاً وأشرف منزلة ، مما يؤكّد أن «لكل زمان جاحظ» ، وأن لكل زمان بديعه وحريريّه!

إن إطلالة سريعة على مشهد تلك التلقيات المتقلبة تكشف أن النص لا يحيا حياة رتيبة ثابتة ، كما أنه «لا يحي بخصائصه الداخلية فحسب ، إنما بالصدى الذي يكون له في سياق ثقافي معيّن»[(١)] ، وبطبيعة ظروف التلقي المتقلبّة من عصر لآخر . فكل القراءات السابقة إنما كانت تقرأ مقامات البديع وفقاً لمقاييسها الجمالية التي ارتضتها الجماعة الأدبية ، وطبقاً لإكراهات التلقي التي كانت تحكم خيارات هذه القراءات . ففي القراءة الأولى - وهي قراءة الخوارزمي وأبي الحسن البغوي ، وهي الأسبق زمناً - أحيطت المقامات بصورة سلبية قدحية . وفي القراءة الثانية ، قراءة الثعالبي والحصري ، ظهرت المقامات بوصفها نصاً أدبياً رفيعاً ، يسحر العقول ويملك القلوب . وفي القراءة الثالثة قُرِئت المقامات الهمذانية في ضوء المقامات الحريرية ، فتوارت في الظل ، وصيّرت كالمرفوضة . وعند هذا القراءة الأخيرة توقفت حركة التلقي العربي القديم التي انطلقت مع المقامات منذ نشأتها التي شهدت بداية تألّقها ، حتى أفول نجمها وخبوّ وهجها في القرن السادس ، غير أن الحكاية لا تسير في مسار مستقيم دائماً ، فما لبثت عجلة الالتواءات والانكسارات في مسار التلقي أن استؤنفت مع بداية عصر النهضة والإحياء ، فكان بعث المقامات الهمذانية من مرقدها الأخير بمثابة ولادة جديدة ، ومسيرة جديدة ، ورحلة جديدة ، وشروط تلقٍ جديدة ، وتقلّبات ، في تلك الشروط ، جديدة ، ومصير للمقامات مجهول . .

لقد شهد عصر النهضة والإحياء أول ظهور لمقامات البديع على شكل نص مطبوع ، وشهد أيضاً ظهور أول شرح لها على يد رائد الإصلاح والتنوير الشيخ محمد عبده ، وكأن عصر الإحياء بذلك يحاول رد بعض ما كانت تستحقه مقامات البديع ، وإزاحة التجاهل الذي لازمها في القرون السابقة ؛ إذ لم يوافق مقامات البديع من السعد ما وافق مقامات الحريري ، ولم ترزق ما رزقته هذه الأخيرة «من الشهرة وبعد الصيت والاتفاق على استحسانها من الموافق والمخالف» ، فقد حظيت مقامات الحريري باهتمام العلماء والأدباء ، فكانت تحفظ وتدرس وتروى خلفاً عن سلف ، كما تروى كتب الفقه والحديث واللغة بطريقة الإسناد المعروفة في التراث العربي . وفي

(١) المقامات : السرد والأنساق الثقافية ، ص٤١ .

الوقت الذي تتكاثر شروح مقامات الحريري، لتصل إلى ثلاثة وثلاثين شرحاً أو يزيد[1]، فإننا لا نقع على شرح واحد لمقامات البديع، مطوّلاً كان أو مختصراً. لقد تولّى عصر الإحياء مهمة تعديل نمط التلقي للمقامات الهمذانية الذي تشكّل منذ بداية القرن السادس، وتأسيس نمط تلق جديد سيكون حاضراً في مجمل التلقيات اللاحقة تعديلاً أواستبعاداً، تصحيحاً أو تحطيماً.

---

(١) انظر: كاتب جلبي (حاجي خليفة)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار سعادت، ط ١: ، المجلد الثاني، ص٤٩٧ -٤٩٨. وكارل بروكلمان، ج :٥ ، ص١٤٧-١٥٠. ويذكر البعض أن شروحها التي تم الكشف عن أسماء شرّاحها بلغت ستين شرحاً. انظر: بوجسعة جمّي، خطاب المقدمات، مجلة «جذور»، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع ١: ، ١٩٩٩، ص٢٤٠.

٢،٢ التلقي الإحيائي للمقامات:

إن القيمة التي يسندها المتلقون لنص ما ليست قيمةً نهائية أو مطلقة ، بل هي عرضةٌ للتغيير والتعديل باستمرار ، وذلك تبعاً لتغيّر المعايير الأدبية ومقاييس القيمة الجمالية ، أي تبعاً لتغيّر أفق التلقي الذي يكون محكوماً بالتطور العام للمجتمعات والثقافات . فالهمذاني نفسه ، والثعالبي ، والحصري ، كل منهم كان يقرأ المقامات ويمنحها قيمة أدبية ، وفقاً للمعايير الأدبية السائدة في القرن الرابع الهجري وبدايات القرن الخامس . وبالمثل كان شرّاح مقامات الحريري ، ومن كتب مقامة بعد الحريري يقرأون مقامات البديع وفقاً لمعايير الجودة الأدبية المهيمنة في العصور المتأخرة ، وكذلك يفعل كل من يقرأ العمل الأدبي في أية لحظة وفي أي مكان . فالتغيرات المستمرة في نظام القيم الجمالية تتضمن تغيرات مستمرة في نظام تقييم الظواهر الأدبية المختلفة . فما يعد في فترة معينة ناقصاً أو تافهاً أو بارداً أو شاذاً ، سيتمّ اعتباره في لحظة أخرى كاملاً أو رفيعاً ، وستكون له قيمة إيجابية وهكذا .

إذا كان الهمذاني ومعاصروه قد أسّسوا معايير جمالية مخصوصة تعلي من شأن الإجادة في شقي البلاغة ، الشعر والنثر ، وتؤكد أناقة الأسلوب المسجوع ، واستخدام اللغة الرفيعة «غير المعهودة عند العامة» بحسب عبارة ابن حزم ، إذا كان الأمر كذلك فإن الحريري ومن جاء بعده لم يقفوا عند ما اجترحه الهمذاني ومعاصروه من معايير وقيم جمالية ، بل مضوا بما اجترحه الهمذاني ومعاصروه إلى غايته القصوى . وهكذا كان كل جيل يقرأ مقامات البديع في أفق مختلف ، وطبقاً لمقاصده وظروف التلقي المحيطة . وعلى هذا ، كان استحسان مقامات الحريري ، وتناسي مقامات البديع محكومين بما ساد في هذه الفترة من معايير للجودة الأدبية تؤكد على الولع بتزيين الكلام بـ«الأسجاع والألقاب البديعية» ، وبلوغ الغاية في «خلط الأساليب»[1] بحسب عبارة ابن خلدون في «المقدمة» .

كان التحوّل في أشكال التلقي التي تناولت مقامات البديع قرين التحوّلات التي طالت معايير الكتابة الأدبية ، وأذواق الأجيال الأدبية ، حيث كل جيل ، كما قال

---

(١) ابن خلدون ، المقدمة ، دار القلم ، بيروت ، ط :٧ ، ١٩٨٩ ، ص٥٦٧ .

ابن خلدون ، «مدرك لبلاغة لغته ، وذائق لمحاسن الشعر [والنثر] من أهل جلدته»[1] ، وحيث النصوص تدرك داخل هذا الأفق المتغيّر من المعايير والأذواق . فالانتقال من التلقي المعجب بمقامات البديع ، والمكبر لجودتها الأدبية العالية ، إلى التلقي المعرض عنها والرافض ، يعبّر ، بوضوح ، عن حجم التحوّل الذي طرأ على بنية المعايير والأذواق في تاريخ التلقي العربي للنصوص الأدبية . غير أن أنماط التلقي ، مهما ترسّخت ، لا تدوم ، ولا تؤسس للنص قيمة نهائية إطلاقا ، بل تبقى عرضة للتغيّر الذي يعلي من معايير معينة ، ويقصي أخرى ، أما النص فيبقى يتنقّل من أفق لآخر بالغاً الذروة حيناً ، وهابطاً في الدَّرَك الأسفل حيناً آخر . وهكذا يتحرّك تاريخ التلقي للنصوص بمعيّة تاريخ تحوّلات الأذواق وتقلّبات المعايير الأدبية والجمالية .

ولو كانت أنماط التلقي نهائية وتعبّر عن شروط كونية ، لدام ذاك التلقي الذي رسّخه من قرأ مقامات البديع في ضوء مقامات الحريري ؛ إذ لم يدر في خلد أحد من المغرمين بمقامات الحريري لدرجة الهيام أن يتغيّر الموقف من هذه الأخيرة ، وتنقلب شروط التلقي عليها كما انقلبت يوماً على مقامات البديع ، ولم يتوقع أحد أن يأتي يوم تتوارى فيه مقامات الحريري من دائرة الضوء إلى الظل ، ومن مثال الإعجاز الأدبي الذي أعجز «كل الورى» ، إلى مثال الزركشة اللفظية والتقليد الشكلي و«الإيلاع بالقشور ، والكلف باللعب بالألفاظ»[2] ، ومن النص الذي جمع «حقيقة الجودة والبلاغة ونور البراعة» ، إلى نص عباراته «صلبة منحوتة» ، وفيها «جفاف أسلوب العلماء والنحاة»[3] . تلك هي سخرية القدر ضمن تاريخ التلقي ، حيث النص ألعوبة تتقاذفها شروط التلقي وأنماطه من ضفة لأخرى .

٢ ، ٢ ، ١ إحياء التراث وإحياء المقامات

بدأ نمط التلقي المعرض عن مقامات الهمذاني ، مع بداية عصر النهضة والإحياء ، يتعرض للتغيير ، وذلك بحكم ما طرأ على المجتمع العربي في هذه الفترة

(١) المرجع نفسه ، ص٥٨٨ .

(٢) عبد المالك مرتاض ، فن المقامات في الأدب العربي ، الدار التونسية للنشر ، ط :٢ ، ١٩٨٨ ، ص٢٢٢ .

(٣) بديع الزمان الهمذاني ، ص٤٣ .

من تحوّلات وانعطافات طالت بنية الوعي والكتابة معاً . ومن التحوّلات المهمة التي تعنينا هنا من منظور التلقي ، ذاك التحول الذي مسّ نمط التعامل مع تراثنا الأدبي ، والذي يشكّل نص مقامات البديع أحد مكوّناته الثمينة . وهو تحوّل مسئول ، بقدر كبير ، عن تغيير صورة مقامات البديع التي شكّلها المتلقون المتأخرون . ومن جهة أخرى يلحظ القارئ في التلقي الإحيائي عدولاً واضحاً عن طريقة المتأخرين في قراءة المقامات من خلال المفاضلة بين مقامات البديع ومقامات الحريري ، حيث أصبح التلقي الإحيائي لا يميّز بين مقامات البديع والحريري ، وغدا التلقي تلقياً للمقامات دون تحديد لصفتها «بديعية أو حريرية» إلا على نطاق ضيّق .

لقد كانت قراءة مقامات البديع جزءاً من مشروع قراءة التراث ، حيث لا ينفصل في التلقي الإحيائي تفرّد نص من النصوص وتميّزه عن كونه جزءاً لا يتجزأ من نسيج التراث . فاستعادة التراث تعني استعادة نصوصه المشرقة . فلم يكن تلقي الإحيائيين للتراث اعتباطياً عشوائياً ، يجري دون غاية ، بل كانت الغاية قد تحددت في استعادة التراث العربي في عصوره المزدهرة ، تحقيقاً لوجود الذات من جهة ، وحماية لها من التحديات الخارجية من جهة ثانية . وبناءً على هذه الغاية تحدد لدى المتلقي الإحيائي نمط التلقي المقبول لهذا للتراث ، وتحدد لديه كذلك مفهوم التراث وحدوده ، حيث أخذ مفهوم التراث في خطاب التلقي الإحيائي النهضوي يكتسب مضموناً جديداً لم يُعهَد في الاصطلاح العربي القديم ؛ إذ كان لفظ «تراث» ، ومرادفاته من «ميراث» و«إرث» ، يشير إلى تركة الهالك من مال ومجد وحسب ، التي تصير إلى الورثة المستحقين بعد موته ، ثم اكتسب اللفظ الأول «التراث» تحديداً ، في خطاب الإحيائيين ومن جاء بعدهم ، معنى جديداً ، يشير إلى الموروث الفكري والثقافي واللغوي والفني والديني الذي أبدعته الحضارة العربية الإسلامية في لحظة من لحظات تألقها الفريدة . وليس هذا المعنى جديداً فحسب ، بل هو يتعارض مع مفهومه في الاصطلاح القديم . فإذا كان «التراث» أو مرادفاته في الاصطلاح القديم هو «عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله ، فإن التراث قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر ، عنواناً على حضور الأب في الابن»[1] ، الماضي في الحاضر .

---

(١) محمد عابد الجابري ، التراث ومشكل المنهج ، ضمن «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» ، مرجع سابق ، ص٧٥ .

ولما كان إحياء التراث ، بالمعنى الذي أخذه هذا اللفظ منذ عصر النهضة ، هو المحرّك المحوري للتلقي الإحيائي ، فقد كان من الطبيعي أن يتحوّل هذا التلقي للتراث إلى استعادة محافظة لنصوصه ، دون تدخّل فاعل من طرف المتلقي إلا في حدود ضيّقة تنتهي عند الشرح أو التعليق أو المحاكاة الاتباعية ، حيث كان الحضور القوي للتراث (الأب) في التلقي الإحيائي (الابن) يملي تقلص فاعلية الذات المتلقية إلى أبعد الحدود ، ويؤكد نمط القراءة الشارحة والمحاكية للنصوص ، مما كرّس منطق المنولوج بدلاً من منطق الحوار ، فظهر التراث كما لو أنه يتحدّث في «نجوى ذاتية» ، لا تشاركه فيها الذات المتلقية إلا في حدود ضيقة .

غير أنّه ينبغي الالتفات إلى حقيقةَ أن هذه الاستعادة ، وإن ظهرت بهذه الصورة المونولوجية المحافظة ، كانت تعبّر عن فهم مخصوص للتراث ، وتطبيق مخصوص لهذا الفهم في السياق التاريخي الجديد الذي غدا فيه التراث ليس تركة الآباء فحسب ، بل المقوّم الأساسي لثقافة عصر النهضة والإحياء . فقد كان للتراث ، في عصر الإحياء ، دور إيجابي في حماية الذات وتأكيد وجودها ، وهو ما يؤكد أن هذا الحضور الطاغي لنصوص التراث يجب أن يفهم في سياقه التاريخي الذي استدعاه وأوجبه . فقد كانت الذات العربية مهددة بتحديات خارجية ، وهي لمّا تنفض بعدُ عنها وِقر القرون المظلمة التي كبّلتها وأعاقت نهضتها .

وبناءً على ذلك ، تحدد مفهوم التراث المقصود بالإحياء والبعث ، وتحددت تبعاً له حدود امتداده الزمني ، حيث أصبح التراث ، من هذا المنظور ، محصوراً في الموروث الثقافي والديني والفني والأدبي الذي يمثّل ذلك الجانب المشرق في الحضارة العربية الإسلامية قبل الفترة الزمنية التي عُرفت بـ«عصر الانحدار والانحطاط» . بيد أن هذا العصر الأخير بقي ملتبساً دون تحديد دقيق وصارم لبدايته ، بل غدا أي تحديد لتلك البداية فاضحاً للتوجهات الأيديولوجية التي تقف وراءه ، حيث التحديد بحد ذاته يكشف عن نمط قراءة المحدِّد نفسه للتراث ورؤيته له ، «فالسلفي التقليدي يرى أن «الانحطاط» الذي يعني عنده «الانحراف عن سيرة السلف الصالح» بدأ «مع ظهور الخلاف» ، أي في السنوات الأخيرة من خلافة عثمان بن عفان»[(1)] ، في حين أن «العصرانيين والقوميين» يذهبون ببداية «الانحطاط» إلى

(١) المرجع نفسه ، ص٨٣ .

لحظة «دخول الحضارة العربية الإسلامية في مرحلة التراجع انطلاقاً من هجوم التتر، ثم سقوط الأندلس، ثم قيام الإمبراطورية العثمانية»، ورأى البعض أن «الانحطاط» بدأ منذ لحظة اتصال الثقافة العربية الإسلامية بالثقافات المعاصرة لها[1]، وتحديداً الثقافة الفارسية التي أدرجت فيها إبداعات ابن المقفع، وعبد الحميد الكاتب، والصاحب بن عباد، وأبي نواس، وبشّار، وبديع الزمان...

ما يهمّنا من كل ذلك هو الإحاطة بالسياق الذي شهد تشكّل التلقي الإحيائي لمقامات البديع، والمعطيات التي حدّدت نمط التلقي المقبول لمقامات البديع، ودوافعه وغاياته. وأول ما نلحظه في هذا التلقي، هو أن المقامات استقبلت فيه بوصفها كنزاً ثميناً من كنوز الأجداد، وجزءاً لا يتجزأ من التراث العربي في لحظة تألقه، وهي لحظة يفصلها عن عصر النهضة قرون مظلمة عرفت بـ«عصر الانحدار والانحطاط». ومن هنا ينظر إلى مقامات البديع على أنها نص يقع مع التراث «هناك»، وتجب استعادته ليكون حاضراً «هنا»، ومندمجاً في اللحظة الراهنة. واندماجه في اللحظة الراهنة يتمّ من خلال بعثه وإحيائه من جديد، أي انتشاله من زمن تألق الحضارة العربية المنقضي الذي فصلتنا عنه هوة سحيقة من الانكفاء على الذات، والتراجع في الإبداع على المستوى الأدبي على الأقل.

ولّما كانت استعادة مقامات البديع وإحيائها، هي الغاية من وراء التلقي الإحيائي لها، فقد كان من الطبيعي أن تتحدد حرية التلقي ودور المتلقي في هامش محدود، لا يتجاوز المحاكاة أو التقليد أو الشرح أو التعليق. وتكاد ضروب التلقي الإحيائي لمقامات البديع تنحصر في هذه الأشكال، مع ما يتصل بها من أشكال التلقي المتفرعة كالتقريظ والإطراء والطبع والنشر والتوزيع وغيرها. وتلك هي الأشكال التي عرفها التلقي الإحيائي لمعظم نصوص التراث بشكل عام. فعلى مستوى «قراءة التراث النقدي» مثلاً، تحوّل الكثير من النقد الإحيائي إلى «رواية لكتب قديمة (كما فعل حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية») أو شرح لها (كما فعل محمد عبده في «دلائل الإعجاز») أو أمالي عليها (كما فعل علي عبد الرازق في كتابه «أمالي علي

---

(١) انظر: أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب العربي، د.ت، ص١٥٦ ومواضع كثيرة.

عبد الرازق في علم البيان» ١٩١٢) أو توليف لأقوالها (كما فعل محمد سعيد)»[١] .

انتهت حدود التلقي عند هذا القدر من الجهد القرائي الخاص ، فإحياء التراث ، وانتشاله من لحظته التي تقع «هناك» في زمن مضى وانقضى ؛ ليكون حاضراً وفاعلاً «هنا والآن» ، هو الغاية من تلقي هذا التراث . وهو الأمر الذي سبب تقلّص حدود الذات المتلقية لهذا التراث ، وهو ما جعل من قراءة جيل الإحياء لنصوص التراث لا تدخل ، من منظور بعض الدارسين ، «في باب القراءة إلا بسبب ما تنطوي عليه من اختيار لقرون الازدهار دون قرون العقم ، وإضافة الشرح دون إضافة النقض»[٢] . غير أننا لا ينبغي أن ننزلق مع تلك النتائج ؛ إذ من الواضح أن مفهوم القراءة لدى أغلب هؤلاء يتحدد في القراءة النقدية العالمة دون غيرها ، في حين أن القراءة كما نفهمها هنا تشمل أشكال التلقي المختلفة ، بل إن الإحياء في جوهره عملية تأويلية ، تتطلّب حضور القارئ المؤوِّل بالدرجة ذاتها التي تتطلب حضور النص المؤوَّل .

وعلى هذا ، كان للغاية الإحيائية دور كبير في تحديد نمط التلقي المناسب لهذه الغاية . وبشكل مبدئي يمكننا حصر أشكال التلقي الإحيائية المختلفة للمقامات في أشكال ثلاثة ، تتوازى وتتقاطع مشكّلةً مسار التلقي الإحيائي في شموليته : التلقي الأدبي الذي يتكشف في محاولات المحاكاة والتقليد رغبة في مجاراة مقامات البديع والنسج على منوالها ، والتلقي الفيلولوجي الذي تجلى في محاولات تصحيح متن المقامات وتفسيره وشرحه وتحقيقه ، ثم طبعه ونشره ، والتلقي النقدي المتعلق بتعريف النص وتصنيفه وتحليله وتقويمه ومقارنته وتأويله .

وفيما يتعلق بالتلقي الأدبي كان دور المقلّد لمقامات البديع أو الحريري أبرز الأدوار التي اضطلع بها المتلقي الإحيائي ، سواء أكان التقليد للمقامات بوصفها نوعاً أدبياً له حدوده وخصائصه المحددة ، أم كان لأسلوب المقامات بما اشتمل عليه من أناقة تعبيرية ، وصياغة مسجوعة متقنة . وفي هذا الضرب الأخير من التقليد يبرز لبديع الزمان نص آخر يتضافر مع مقاماته ليشكّلا نموذجاً أسلوبياً ، على الكاتب أن يحتذيه ويترسّمه في كل ما يكتب ، ذاك النص هو رسائل البديع التي طبعت مع رسائل الخوارزمي في الآستانة سنة ١٢٩٨هـ .

---

(١) جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح ، ط :١ ، ١٩٩٢ ، ص٣٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٣ .

أما في التلقي الفيلولوجي فقد اضطلع المتلقي الإحيائي بشرح المقامات وطبعها ونشرها ، غير أن أحداً لم يضطلع بشرح المقامات وتحقيقها قبل الشيخ محمد عبده ، وهو ما يحمل دلالة مهمة فيما نحن بصدده ، حيث كانت المقامات موضع تقدير النخبة الأدبية المثقفة ، وهذه النخبة بما حصّلته من ملكة أدبية رفيعة وحصيلة لغوية واسعة ، لم تشعر بالحاجة لشرح «غرابة كلمات» هذا النص ، «وخفاء كثير من إشاراته ، وغموض في تأليف بعض عبارته» . ولم تظهر هذه الحاجة إلا في نهايات القرن التاسع عشر (١٨٨٩) ، وبدايات القرن العشرين (١٩١٠)(*) . وعلى هذا ، يعدّ ظهور هذا الضرب من التلقي مؤشراً مهماً على بداية تحوّل في طريقة تعامل الإحيائيين مع مقامات البديع ؛ إذ كان الشرح يهدف إلى إزالة غشاوة الغرابة والغموض التي حجبت المعنى في مقامات البديع ، وتسلّطت على «المبتدئين» الذين هم «بمعزل عن فهمه» ، وعلى «أهل التحصيل» الذين هم في «عناء من تفهّمه» .

يتضافر مع هذين الضربين ، الأدبي والفيلولوجي ، ضرب ثالث هو التلقي النقدي الذي لا يستهدف محاكاة المقامات ولا شرحها أو تصحيح متنها ، بل هو شكل من أشكال الاشتغال على النص بهدف التحليل أو التصنيف أو التقييم أو التأويل أو المقارنة ، على نحو ما يظهر عند رفاعة الطهطاوي وروحي الخالدي وجورجي زيدان .

٢ ، ٢ ، ٢ مسارات التلقي الإحيائي وتجلياته :

لقد تبدّى التلقي الإحيائي لمقامات البديع في تجليات ثلاثة ترجع ، في الأصل ، إلى تجلٍ مشترك ، وهو ما يفرض علينا أن نعالج كل تجلٍ بشكل مستقل ، دون أن نغفل عن مدى التداخل بين هذه التجليات التي تتضافر جميعها لتشكل نمط التلقي الإحيائي وحركته الصاعدة من بداية القرن التاسع عشر إلى نهايته ، كما لو كانت هذه التجليات تجلياً واحداً ، يقطع فيه التلقي مساراً متشابهاً ، يبدأ من نقطة محددة وينتهي عند نقطة محددة . ففي مسار التلقي الأدبي يبدأ المسار من اليازجي إلى المويلحي ، في حين يبدأ ، في مسار التلقي النقدي ، من رفاعة الطهطاوي إلى روحي الخالدي . أما مسار التلقي الفيلولوجي فيبدأ من طبعات بولاق والآستانة وطهران

(*) طبعت مقامات البديع وعليها شرح لمحمد عبده لأول مرة سنة ١٨٨٩م . وطبعت في القاهرة وعليها شرح لمحمد محمود الرافعي حوالي سنة ١٩١٠ .

والهند إلى طبعة محمد عبده النهائية والمغلقة . وفي هذا المجال يمكننا أن ندرك القواسم المشتركة بين نقطة ابتداء المسارات ونقطة انتهائها . فبين المحاكاة الاتباعية لمحاولة كتابة مقامات على غرار مقامات «الفحول» الأولين ، وبين محاولة بعث المقامات الهمذانية دون حذف أو شرح ، تشابه كبير يلتقي بتجربة رفاعة الطهطاوي في تمثّل الأدب الغربي من خلال فهم المقامات . وبالمثل نستطيع أن ندرك التشابه الواضح بين نهاية المسارات ، حيث تلتقي محاكاة المويلحي الإبداعية باستثمار نص مقاماتي قديم لكتابة نص جديد فريد بقراءة محمد عبده الشارحة للمقامات الهمذانية مع ما فيها من تشذيب وتقطيع لأوصال بعض المقامات ، وقراءة المُحَمدَّيَن تتشابه ، إلى حد كبير ، مع قراءة المحمد الثالث ، محمد روحي الخالدي التي كانت تجري وفق استراتيجية المواءمة بين المقامات والأدب الغربي ، وتحديداً الروايات التمثيلية (الدرام) . وعلى هذا ، كانت القراءات الإحيائية المبكرة أكثر احتراماً لنص المقامات ، وأشد محافظة من القراءات المتأخرة التي أبدت تحرّراً واضحاً من سطوة المقامات وأصحابها ، حيث لم تخف بعض القراءات نفورها المبكر من المقامات وأسلوبها ، وهو ما جعل من هذه القراءات المتأخرة ذات تأثير واضح في التمهيد لنمط التلقي الاستبعادي .

وعلى هذا ، يستطيع القارئ أن يتحدث عن تلقٍ واحد تبدّى في مسارات ثلاثة ، تضافرت لتشكل نمط التلقي الإحيائي لمقامات البديع ، وذلك بحسب ما يوضحه الشكل التالي :

مسارات التلقي الإحيائي

نوع المسار	بداية المسار	نهاية المسار
مسار التلقي الأدبي	اليازجي	المويلحي
مسار التلقي الفيلولوجي	الطبعات الأولى	طبعة محمد عبده
مسار التلقي النقدي	رفاعة الطهطاوي	روحي الخالدي

وسوف نبين مظاهر التشابه ونقاط التقاطع بين هذه التجليات ومساراتها من خلال دراستنا لكل تجلٍ أو مسار على حدة .

٢ ، ٢ ، ٢ ، ١ مسار التلقي الأدبي : من اليازجي إلى المويلحي

حين تترسّخ كتابة ما في ثقافة من الثقافات ، فإنها تتوّج نموذجاً أدبياً ، وتكون مهمة الأدباء محاكاتها ، ومحاولة بلوغ مرتبتها ، ويصبح معيار الإجادة محصوراً في الإعادة الجيّدة لذاك النموذج ، ويغدو الأديب الحق ، من هذا المنظور ، هو من يستطيع البرهنة على تملّكه للنموذج وتمكّنه منه . أما الأديب الرديء فهو من يعجز عن مطابقة النموذج ، أو يشذّ عنه ويخالفه .

ويبدو أن كتابة أدبية لم تترسخ في ضمير الأدب العربي كما ترسخ الشعر الجاهلي ، وتحديداً القصائد المذهبة التي عرفت بـ«المعلقات» السبع . فقد تم الاعتراف بعظمتها وسموها وسحرها الأخّاذ منذ زمن بعيد ، فهي النموذج الشعري الأعلى الذي شارف على الكمال والخلود . ومن هنا كانت الإجادة الأدبية في مجال الشعر تعني مطابقة هذا النموذج ومحاولة تملّكة والتمكّن منه ، فـ«ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين»[١] الذي صادق النقاد الأوائل على نموذجيته وعظمته ، وطالبوا الشعراء المتأخرين بمحاكاته والنسج على منواله ، وهو ما زاد في سحر المعلقات الذي ظل الشعر العربي يتطلع إليه في مسيرته الطويلة دائماً .

إذا كانت المعلقات هي النموذج الذي تسابق الشعراء المتأخرون في بلوغ مرتبته ، فإن المقامات ، مقامات البديع والحريري تحديداً ، مثّلت بتقاليدها الراسخة في الأدب العربي مثالاً جيّداً لنموذج أدبي نثري ، تنافس الأدباء في محاكاته ومحاولة إدراك مرتبته . فقد عُدّت المقامات «أعظم الأجناس الأدبية النثرية ، في الأدب العربي ، شأناً ، وأطوله عمراً ، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون»[٢] ، فإذا كانت هي الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يقابل الشعر العربي ويعادله في «ميزان تاريخ الأدب العربي» ، فإن مقامات البديع ومقامات الحريري هما النصان الوحيدان ، اللذان نُظر إليهما بوصفهما النموذج الأعلى الذي وصل إليه جنس المقامات في الأدب العربي . وإذا كان شعر المعلقات قد سنّ للشعر العربي منهاجاً في الشكل والمضمون وتوزيع الأقسام ، فإن مقامات البديع والحريري قد سنت لمن جاء بعدهما منهاجاً أدبياً جديداً ، سار فيه اللاحقون في مؤلفاتهم بالاحتذاء

---

(١) ابن قتيبة الدينوري ، الشعر والشعراء ، دار إحياء العلوم ، ط :٣ ، ١٩٨٧ ، ص٣٢ .

(٢) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد :٢٤٠ ، ١٩٩٨ ، ص٢١ .

وحسن الاتباع . وإذا كان القدر قد اصطفى لنا من المعلقات سبعاً ، فإنه اصطفى لنا من المقامات اثنتين فقط ، هما مقامات الهمذاني ومقامات الحريري . فعلى الرغم من كثرة المقامات وأصحابها الذين جاوزوا المائة والعشرين مقامياً ، فإن الأدب العربي قد انتخب هذين النصين ، وجعل لهما مرتبة فريدة قريبة من مرتبة المعلقات السبع الجاهلية ، وكأن الأيام قضت ألا يأتي أحد بمعلقة ثامنة بعد المعلقات السبع ، ومقامات ثالثة بعد المقامات الاثنتين ، فغدت المقامات الثالثة ، كالمعلقة الثامنة ، مستحيلاً رابعاً يتأبّى على التّحقق .

وعلى الرغم من هذا التأبي ، فإن المحاولات لا تكل ولا تقف ، فقد مسّت الحاجة في عصر الإحياء لمحاكاة النماذج الشعرية والنثرية العالية ، وذلك للركالة والضعف اللذين انتهى إليهما وضع الأدب العربي ، شعره ونثره ، في العصور المتأخرة . فانبرى الأدباء ، في عصر الإحياء ، لتقليد الأدب الرفيع ، فكانت الساحة تمور وتضطرب بتقليد الشعر العربي القديم من جهة ، والنسج على منوال المقامات أو رسائل البديع والخوارزمي من جهة أخرى . وبلغ الشطط حداً أثار بعض النقاد الإحيائيين المتأخرين ، فرأى بعضهم أن ليس ثمة كبير فائدة في «التكلّف في زماننا لتقليد الإنشاء العالي ، ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع ، أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني» .[1]

نظر الإحيائيون إلى المقامات بوصفها كتابةً عربية أصيلة ، تمثل جانباً من جوانب التراث الأدبي العربي الذي يلزم بعثه وإحياؤه ، فامتدت يد الإحياء والبعث إلى المقامات ، كما امتدت إلى الشعر العربي ، فكثر مؤلفو المقامات ، وتنافسوا في تقليد مقامات «الفحول» و«فطاحل» الكتاب الأقدمين ، وأهمهم بالتأكيد بديع الزمان والحريري . وقد شهد هذا العصر ظهور مقامات كثيرة ، منها مقامات أبي الثناء الألوسي ، وأحمد البربير ، ومحمد بن علي خميس البرواني ، وأمين إبراهيم شميل ، ومحمد أفندي الجزائري ، ومحمد أفندي شريف ، وعلي مبارك ، ومحمد فريد وجدي ، وإبراهيم المويلحي ، والشيخ حسن العطار أستاذ رفاعة رافع الطهطاوي ، وعبد الله فكري باشا الذي قيل فيه «لو تقدّم به الزمان لكان فيه بديعان ، ولم ينفرد بهذا

---

(١) روحي الخالدي ، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، دمشق ، ط :٤ ، ١٩٨٤ ، ص٦٣ .

اللقب علامة همذان» . وتعد كثرة المقاميين والمقامات في هذا العصر مؤشراً على مدى التلقي الجيد الذي حظيت به مقامات البديع (والحريري) ، حيث كانت موضع إكبار وإعظام وإجلال واحترام ، كما كانت غاية الإبداع الذي تطلع إليها الأدباء الإحيائيون .

وعلى الرغم من كثرة المقامات الإحيائية ، فإننا نجد في ثلاث منها خاصية فريدة ومميزة وتمثيلية لمجموع المقامات الإحيائية ، وهو ما سيسمح لنا بتتبع مسار التلقي الإحيائي الأدبي لمقامات البديع من خلال تتبع مسارها ، حيث ترسم هذه النصوص الثلاثة بتتابعها الزمني مساراً متصلاً ، قطعه التلقي الإحيائي لمقامات البديع ، وهو مسار يتألف من لحظات ثلاث ، أو محطات ثلاث ، أبرزت فيه كل لحظة أو محطة تعاملاً مختلفاً عن اللحظات والمحطات الأخرى . تلك النصوص التي مثّلت محطات مهمة في مسار التلقي الإحيائي المحاكي لمقامات البديع ، هي «مجمع البحرين» للشيخ ناصيف اليازجي ، و«الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق ، وأخيراً «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي ، وهي النصوص الثلاثة التي سنعتمد عليها في تشكيل مسار التلقي الإحيائي في تجليه الأدبي .

يتحدد هذا المسار بمدى حضور مقامات الفحول الأقوياء في نصوص الأبناء اللاحقين ، فاختلاف درجة الحضور وقوته في النصوص الثلاثة مؤشر جيد على مسار التلقي الذي تشكّله تلك النصوص ، كما أنه مؤشر جيد على مدى حضور الذات الكاتبة في نصها ، وتملكها له . وكأن العلاقة بين قطبي الحضور علاقة تناسب عكسي ، حيث قوة حضور نصوص الفحول تملي تقلص الذات الكاتبة الحديثة ، والعكس بالعكس ، فقوة حضور الذات الكاتبة في نصها تملي تقلص حضور نصوص الفحول الأقدمين . ثمة إذن علاقة متوترة بين القطبين ، تتجلى حيناً في شكل انتماء وتسليم ، وحيناً ثانياً في شكل سخرية ومشاكسة ، وحيناً ثالثاً في شكل حوار وإبداع ، وحيناً رابعاً في شكل مفاوضات ومهادنات وهكذا .

إن مقامات البديع حاضرة في النصوص الثلاثة جميعها ، غير أن هذا الحضور يختلف قوة وضعفاً من نص لآخر ، وتبعاً لهذا الاختلاف تختلف صورة المقامات البديعية وملامحها في تلك النصوص ، فمقامات البديع لم تعرف صورة واحدة وحيدة في عصر الإحياء ، وذلك على الرغم من كون تلك الصور تتضافر لتشكل نمط تلقٍ واحد أسميناه التلقي الإحيائي . وبما أن النص لا يبقى دون قراءة وتلق ، فإنه

كذلك لا يبقى محتفظاً بالضرورة بصورته وملامحه في كل قراءة ومع كل تلق . صحيح أن النصوص الثلاثة التي حددناها ، تشترك في حضور فحول المقامات الأقدمين ، غير أن هؤلاء الأموات العظام لا يعودون ولا يحضرون بسحنة ثابتة وملامح لا تتغير في كل نص من النصوص السابقة . نعم يعودون ، «لكنهم يعودون بألواننا ، ناطقين بأصواتنا ، جزئياً على الأقل ، وجزئياً في لحظات ، تلك اللحظات التي تؤكد إصرارنا نحن ، لا إصرارهم»(١) . فالمتأمل في النصوص الثلاثة يتعرّف في كل نص منها على صورة مختلفة ، ودرجات حضور متباينة ، حيث الصورة تزداد شبحية كلما تقدّمنا في الزمن ، والدرجة تضعف شيئاً فشيئاً كلما تدرجنا في القراءة من «مجمع البحرين» إلى «الساق على الساق» إلى «حديث عيسى بن هشام» . وبهذا يرسم التلقي الأدبي ، بشكله المتتابع زمنياً ، مساراً متصلاً من تحوّل الحضور إلى غياب ، ومن تحوّل الأحياء إلى أموات ، والأرواح إلى أشباح .

٢ ، ٢ ، ٢ ، ١ ، ١ ، مجمع البحرين : حضور الفحول والمحاكاة الاتباعية

تعدّ مقامات اليازجي الستين التي ضمّها مؤلّفه «مجمع البحرين» ، أبرز محاولة إحيائية لإنشاء مقامات على نمط مقامات الهمذاني والحريري ، أو ما أسماهم اليازجي بالفحول وأئمة العرب من أهل الأدب الذين شكلت مقاماتهم تقليداً عتيداً راسخاً لهذا الجنس في الأدب العربي . وفي ذلك تحديداً تكمن مأساة اليازجي ومؤلفي المقامات اللاحقين ؛ إذ من هذه الجهة تظهر الصعوبة في كتابة مقامات بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول . تعدّ كتابة المقامات ، في الأدب العربي بعد الهمذاني والحريري جزئياً ، مغامرة محفوفة بالكثير من الصعاب والأخطار . فالمؤلف لا يأمن الزلل والتعثر والوقوع في الأشراك التي نصبها الفحول الأسلاف . ولم يكن اليازجي ، وهو يؤلف مقاماته في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي (١٨٥٥) ، يختلف عن أبي محمد القاسم الحريري ، وهو يؤلف مقاماته في أواخر القرن الخامس الهجري ، إلا في الدرجة ، درجة الوعي بثقل حضور الفحول الأسلاف والأموات العظام ، ودرجة الخوف والقلق من الوقوع في شركهم وترسّم آثارهم ومسارهم . يلاحظ هارولد بلوم أن طور «عودة الأموات» (Apophrades) هو الطور الأخير والخطير في لحظة المراجعة وقلق

---

(١) The Anxiety of Influence, p141.

التأثير ؛ إذ «الأموات الأقوياء يعودون ، في القصائد كما في الحياة ، وهم لا يرجعون دون إظلام عيشة الأحياء . وفي هذا الطور الأخير من علاقة المراجعة لأولئك الأموات تكون قوة الشاعر القوي الناضج قابلة للتلف على نحو غريب»[١] . فثمة أسلاف أقوياء قد يكونون أمواتاً ، لكنهم يعودون بأشباحهم أو بأصواتهم .

تظهر مشاعر الخوف ووساوس القلق في الاعتراف الملتبس الذي قدّمه الحريري في مقدمة مقاماته ، فالحريري ألّف مقاماته وأمامه مقامات البديع التي كانت ، من منظور الحريري على الأقل ، فتحاً جديداً في الأدب العربي ، فهي فن ابتدعه «بديع الزمان وعلامة همذان» . وما كان الحريري ليقدم على إنشاء مقاماته بدافع ذاتي ومن تلقاء نفسه ، بل كان استجابة لطلب من «مَن إشارته حكم ، وطاعته غنم»[٢] .

تؤكد حيثيات كل من الطلب والاستجابة أن الحريري كان أمام امتحان صعب . فالحكاية تزعم أن الحريري أنشأ أربعين مقامة ، اتهمه بعض حسّاده بأنها ليست من عمله ، وطلبوا منه ، إن كان صادقاً ، أن يصنع مقامة جديدة ، فحاول ذلك أربعين يوماً ، فلم يفتح الله عليه بشيء ، فعاد إلى البصرة كئيباً أسفاً ، والناس يتحدثون عنه ، ويقعون فيه ، وغاب بها حقبة من الزمن ، ثم رجع ، وقد صنع عشر مقامات جديدة ، كانت هي تتمة المقامات الخمسين المعروفة ، التي لم تظهر إلا بعد أن مرّ الحريري باختبار صعب ، مما اضطرّه إلى أن يسوّد «كثيراً من الكاغد» ، حتى اجتمع له ، بحسب رواية ابن جهور التي ينقلها الشريشي ، «مائتا مقامة ، فخلص منها خمسين وألغى الباقي»[٣] ، وعندئذ أخرج الكتاب .

تتكشف هذه الحكاية ومقدمة الحريري معاً عن موقف قلق ، حيث الحريري أمام امتحان صعب ، فالطلب لم يكن عائماً دون تحديد ، بل كان طلباً محدداً ، فصاحب الطلب يكلّف الحريري بإنشاء مقامات على غرار مقامات البديع ، وهكذا يعيّن له النموذج الذي عليه أن يتلوه ويترسّمه . وهنا تكمن صعوبة الموقف ؛ إذ كيف السبيل إلى النجاة من شرك البديع وهو منصوب في موضع لا بد من المرور به؟ ثمة أرض مفخخة بحبائل البديع وشراكه ، بحيث لا سبيل غير الرضوخ والاستسلام طوعاً أو

---

(١) المرجع نفسه ، ص ص١٣٩-١٤٠ .

(٢) شرح مقامات الحريري ، ج :١ ، ص١٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص١٧ .

اضطراراً. لقد وجد الحريري نفسه مأزوماً في مقام يحيِّر ويقلق «ويضطر صاحبه إلى أن يكون كحاطب ليل، أو جالب رَجل وخيل»[1]، وليس ثمة ما هو أكثر دلالةً على القلق الذي يؤرق الحريري من إيراده لمثل أكثم بن صيفي حكيم العرب عن حاطب الليل. فحاطب الليل لا يأمن الخطر، بل هو مسكون به، ويتوقعه لحظة بلحظة، فلربما نهشته الحية ولسعته العقرب في احتطابه ليلاً، فأي أمن وأي اطمئنان في أرض كهذه؟

كان الحريري يعي أن إنشاء مقامة بعد مقامات البديع مغامرة محاطة بالخطر دائماً، فالمتصدّي لإنشاء مقامة، بعد البديع، «ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسرى ذلك المسرى إلا بدلالته»[2]، فهو مضطر لأن يقطع الطريق ذاتها التي قطعها الهمذاني، وعليه، إن أراد النجاة، أن يسري بهديه، ويقتدي بتقدمه، وإلا مُني بفشل ذريع فيما اختبر فيه.

لكن لماذا كل هذا القلق؟ وما المبّرر لكل هذا الخوف؟ يكمن الجواب في أن فن المقامات ابتكر بفضل البديع، وأقيمت تقاليده وأسسه على يديه، فاجتمع لمقاماته مثل ما اجتمع للشعر الجاهلي من أولية واكتمال معاً. فكما أن الشعر الجاهلي أصل الشعر العربي وأكثره اكتمالاً، فكذلك مقامات البديع، فهي أصل فن المقامات وأول محاولة مكتملة في هذا الميدان، فيا لها من مصادفة بديعة تلك التي جعلت أولى المحاولات هي عينها أكملها وأرقاها! ومع هذا فإن إنشاء شعر بعد الشعر الجاهلي لا يثير مشاعر القلق، ولا يوقظ وساوس الخوف من التأثر بدرجة كبيرة لحد الشلل؛ لأن الشعر قد ترسخ في وجدان الجماعة العربية وضمير الأدب العربي، بحيث أصبح ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، فهو بذلك، على خلاف المقامات، أقرب لأن يكون ملكاً جماعياً لا فردياً، فليس للشعر والد ينتسب إليه إلا الجماعة العربية، وحتى البحث عن مقصّد القصيد الذي يذكره ابن سلاّم الجمحي وابن قتيبة وغيرهما، لا يعدو كونه محاولة يائسة للبحث عن بداية محددة انبثق الشعر منها. لا شك في أن الشعر العربي انبثق في لحظة ما، لكنها لحظة غائمة غير محددة قد ترجع إلى عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف، أجداد رسول الله ﷺ، وقد ترد إلى عاد وثمود

---

(١) المرجع نفسه، ج:١، ص١٧.

(٢) المرجع نفسه، ج:١، ١٩-٢٠.

وحمير وتبّع ، وقد ترد لآدم ، أصل البشرية ونقطة انبثاقها! ومن هذا المنظور ، فليس ثمة أخطار تنتظر الشاعر ، ولا أشراك نصبت في طريقه ، كتلك التي تنتظر من يتصدّى لإنشاء مقامة بعد بديع الزمان الهمذاني ، ففن المقامات يرجع إليه ، فهو نقطة انبثاقها الأولى والمهمة ، وهي بذلك أقرب لأن تكون ملكاً شخصياً للبديع ، ومن يَعتَد عليه بالسرقة يُقَم عليه الحد . وهذا المصير الأخير هو بالتحديد مصدر القلق الذي ينتاب أصحاب المقامات بعد بديع الزمان ، فكما أنه ليس ثمة لص ينبري للسرقة بقلب مطمئن وضمير مستريح ، فكذلك ليس ثمة مقامي بعد البديع يتصدى لإنشاء مقامة ، دون أن تنتابه مشاعر الخوف ووساوس القلق . تلك سرقة وهذه سرقة ، والسارق في كلتا الحالين مهدد بالافتضاح وانكشاف السر . كيف السبيل إذن لإنشاء مقامات غير مسروقة؟ بعبارة أخرى كيف السبيل للتخلص من عبء الأموات وقوتهم المهددة والمُشلّة؟

لا يبدو أن ثمة خيارات كثيرة في هذا الشأن . ثمة ، على وجه التقريب ، خياران ، إما السرقة وإما الاحتيال ، السرقة بإنشاء مقامات دون الإشارة إلى مقامات البديع ، وكأن هذه الأخيرة لم تكن ، وتلك مجازفة قاتلة لا يقدم عليها أديب مثل الحريري واليازجي ، خصوصاً بعد أن انتشرت مقامات البديع وأصبحت متداولة بين الأدباء . فلم يبق إذن إلا الخيار الثاني ، وهو الاحتيال ، والاحتيال هنا بمثابة وسيلة للتخلّص من عبء الأموات العظام أمام الذات وأمام الجماعة الأدبية . وكان احتيال الحريري واليازجي معاً هو المسوّغ الأول لكتابة مقامات على نمط مقامات بديع الزمان ؛ إذ لم يكن اعتراف الأديبين ، اعتراف الحريري الملتبس واعتراف اليازجي الصريح ، إلا احتيالاً على الذات الكاتبة لإعطائها مسوّغاً مقبولاً للكتابة ، وعلى الجماعة الأدبية لحملها على تقبّل النص وقراءته دون ريبة أو تردد ، فهو ، أي الاعتراف ، أشبه ببطاقة استئذان تسمح للكاتب بالشروع في فعل الكتابة ، وللقارئ بالاطمئنان إلى النص المكتوب .

إذا كان ذلك حال الحريري ، وهو «فارس ميدان البراعة ، ومالك زمام القرطاس واليراعة» ، فماذا سيكون حال اليازجي ، وقد انضمت مقامات الحريري إلى مقامات البديع لتشكل مع الأولى تقليداً راسخاً ليس من السهل تجاوزه أو عدم الاكتراث به . كانت مهمة اليازجي أشق من مهمة الحريري . فالحريري كان يقارع فحلاً واحداً ، في حين كُتب على اليازجي أن يقارع فحلين عظيمين أو فحولاً عظاماً ، وإذا كان على الحريريَ أن يتحاشى فخاً واحداً منصوباً ، فقد كان على اليازجيَ أن يتحاشى فخاخاً

كثيرة نصبت من قبل فحول عظام وأئمة كبار .

تصوّر مقدمة اليازجي المقتضبة لمؤلفه مشهداً يتألف من عدّة شخصيات : اليازجي مؤلف الكتاب الذي ظهر في صورة متطفّل يأتي إلى مائدة المقامات دون دعوة ، ثم الفحول والأئمة الكبار أصحاب المقامات كالهمذاني والحريري ، وأخيراً مقامات اليازجي الستين التي أسماها «مجمع البحرين» ، والتي كانت مسرحاً لصراع الأموات والأحياء من أجل البقاء والحضور .

صوّر اليازجي محاولته بصورة المتطفّل على مائدة الأموات العظام ، والمتطاول على مقام أهل الأدب ، بل ذهب إلى درجة اعتبارها ضرباً من الفضول وسَقَط المتاع «بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[(١)] . إن كل تلك الصور تتضافر لتبرز قوة حضور الأسلاف الأموات ، والفحول العظام من أصحاب المقامات في خطاب اليازجي المقدّمي . فهؤلاء على الرغم من كونهم أمواتاً لم يبق منهم غير الطيف وشبحيته ، فإنهم يمتلكون حضوراً قوياً في نص اليازجي ، فهم أئمة كبار وفحول عظام . ولهذا المصطلح الأخير دلالة حيوانية ذكورية واضحة ، فالأموات الأقوياء ، من منظور اليازجي ، كالفحل من الإبل في عظمه وقوته وشدته ونبله ونجابته . وقد كان النقد العربي القديم أول من عقد هذه الصلةَ حين سمى بعض الشعراء الكبار فحولاً ، وجعل لهم ميزة وشرفاً عظيمين ، وها هو اليازجي يستحضر هذا المصطلح بدلالاته الذكورية من جهة ، وبدلالاته الحربية من جهة أخرى ؛ إذ لمصطلح الفحولة دلالة حربية تحيل إلى صور القتال والمعارك والمقارعة والمغالبة ، وكأننا نرتمي ، حين ندخل عالم الإبداع ، في سوح معارك ومقارعة . ففحول الشعراء «هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما ، وكذلك كل من عارض شاعراً فغلب عليه ، مثل علقمة بن عبدة ، وكان يسمى فحلاً»[(٢)] . ومن هنا كان على اليازجي ، إن أراد الدخول إلى عالم المقامات ، أن يتورط بأولئك الفحول الأقوياء الغالبين .

يتحدث بعض الدارسين لأدب اليازجي عن غياب ذاتية الكاتب وامحاء ملامح عصره في مقاماته ، وليس ذلك بأمر غريب ، فذات الكاتب تتصاغر أمام هذا الحضور القوي للأموات العظام من أصحاب المقامات كبديع الزمان والحريري . ولا ينحصر هذا

---

(١) مجمع البحرين ، ص٣ .

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة «فحل» .

الحضور في خطاب اليازجي المقدمي والختامي فحسب، بل إن مؤلفه مخترق بهذا الحضور، فإذا كان الحريري أول ضحية من ضحايا بديع الزمان، فإن اليازجي آخر تلك الضحايا الأقوياء. لقد نصب بديع الزمان شَرَكه، وأتقن إخفاءه، وأجاد في عرض إغراءاته، ثم مات وترك الضحايا مهددة بالنشوب فيه، فالطعم لمّا ينفد، والضحايا لما تكشف الأحبولة بعد. ومع ذلك يكون التورط بأولئك الأموات علامة من علامات الكاتب القوي؛ إذ الكتاب الأقوياء وحدهم، من منظور بلوم، يقلقهم التأثير. أما الكاتب الضعيف فيقبل هيمنة الأقوى، في حين يكون الكتاب الأقوياء قادرين على مصارعة الأسلاف العظام والدخول معهم في معركة تحرر من السيطرة «حتى الموت. فالمواهب الأضعف تجعل منهم مثالاً تاماً، وأولئك من أصحاب المخيلة المقتدرة يستولون عليهم لصالحهم»[1] مكيِّفين لتلك النماذج المثالية لتناسب حاجاتهم الإبداعية الخاصّة.

وكي نقف على صراع الأقوياء، أو «قلق التأثير» في مقامات اليازجي علينا أولاً أن نحدد المظاهر المميزة التي ألّفت بتضافرها مجموع مقامات بديع الزمان، وجعلت لها سمات خاصة حاكاه فيها كل المقاميين الذين ساروا على طريقته، بدءاً من الحريري وانتهاءً بناصيف اليازجي الذي تعد مقاماته آخر محاولة اتباعية حديثة في هذا المضمار. وفي هذا السياق يمكننا الاكتفاء بملاحظة أن مقامات الهمذاني تتألف من عدة مظاهر أو سمات تشكّل باجتماعها تلك الظاهرة النوعية التي عرفت منذ لحظة الهمذاني بـ«المقامات»، ويمكن حصر هذه المظاهر أو السمات على وجه التقريب فيما يلي: ١-اللغة الرفيعة والأسلوب المسجوع الأنيق. ٢-نسبة الخطاب، روايةً وحكايةً، إلى شخصيتين خياليتين ثابتتين، أحدهما أديب شحاذ، والآخر راوٍ يتبع الأول أينما حلّ وارتحل. ٣-ثبات الشكل السردي الذي يظهر في توالي أحداث المقامة وفق نسق شبه ثابت. ٤-الجمع بين فنون أدبية مختلفة. ٥-تسمية أغلب المقامات بأسماء الأماكن التي دارت أحداث المقامات فيها.

إذا لم يكن المظهر الأول والرابع من ابتداع الهمذاني فإنهما بدخولهما مع المظاهر الثلاثة المتبقية التي تكاد تكون من ابتداع الهمذاني وسمة مميزة لمقاماته، يشكّلان مع بقية المظاهر ظاهرة نوعية فريدة في الأدب العربي، انتخب لها الهمذاني تسمية

(١) The Anxiety of Influence, p.5.

كانت متداولة قبله في اللغة والأدب العربيين . لم تكن تلك المظاهر سمة تميّز مقامات الهمذاني فحسب ، بل غدت ، بعد ذلك ، سمة تميّز المقامات بوصفها نوعاً أدبياً ، وتلك حالة فريدة حقاً ، حيث تشكّل المظاهر المتميزة في نص فردي سمة نسقية عامة تميّز نوعاً أدبياً يمتلك إمكانية مفتوحة لإنتاج نصوص على نمط محدد . فتلك المظاهر هي ما يجعل من نص ما نصاً مقامياً ، فهي الخصائص المميزة لهذا الخطاب النوعي الذي عرف بـ«المقامات» ، مما يجعل لهذه المظاهر سمة قريبة من سمة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ذي سمات نوعية محددة ، وهي ما عرفت عند الشكلانيين الروس والبنيويين من بعدهم بـ«الشعرية» أو «الأدبية»[1] أي ما يجعل من نص ما نصاً شعرياً أو أدبياً .

ينتسب نص ما إلى نوع «المقامة» حين يفي بطريقة الهمذاني التي تسلك مساراً خاصاً ، وتتبع تشكيلاً مخصوصاً ، كان الهمذاني هو أول من اهتدى إليهما ، فتبعه فيهما كل من جاء بعده ، بدءاً بابن ناقيا والحريري ، وانتهاءً بالمقاميين الإحيائيين . ولم تكن مقامات اليازجي بدعاً من المقامات ، بل هي تتبع المسار ذاته التي قطعته مقامات بديع الزمان والحريري وغيرهما ، ولولا حسن الاتباع هذا لما انتسبت مقاماته لنوع «المقامات» .

من يطالع «مجمع البحرين» يجده يترسّم المسار ذاته الذي شقته مقامات الهمذاني ، فهناك بطل أديب بليغ ماكر شحّاذ مكدّي تدور عليه أحداثها ، وراوية يروي لنا تلك الأحداث ، ويلاحق ذاك البطل أينما حل وارتحل . وهي ، كمقامات الأقدمين ، مؤلفة بلغة رفيعة غير معهودة ولا متداولة ، كما أنها تلتزم السجع وتحتفي بأنواع المحسنات البديعية المتنوعة ، وتتبّع أيضاً الشكل السردي ذاته الذي سارت عليه أغلب مقامات الهمذاني وجلّ مقامات الحريري ، وهو أن الراوي يرتحل من بلدة لأخرى ، فيلتقي البطل كل مرة ، وعادة ما يكون هذا الأخير متخفياً ، فيبدأ في سرد خطابه أو نصب حيلته ليستدر من الحاضرين شيئاً من المال أو الطعام أو غيرهما . وبعد أن ينهي البطل خطابه ويفرغ من حيلته يتعرّف الراوي عليه ، فيوبّخه ويلومه أو يعجب به وببلاغته واقتداره على الكلام ، فما على البطل بعد ذلك إلا التبرير

---

(١) انظر مثلاً : رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ٢٤ . وتزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ص ٢٠ .

لفعلته ، ثم يذهب كل منهما إلى حال سبيله ، إلى أن يجمع بينهما لقاء آخر في بلدة أخرى في مقامة قادمة . وعلى هذا النسق جاءت جل مقامات اليازجي .

لا تشذّ مقامات اليازجي أيضاً عن خريطة توزيع أدوار الشخصيات التي رسمها الهمذاني ، فكما جعل هذا الأخير من الأديب البليغ والماكر المكدّي ، أبي الفتح الإسكندري ، بطلاً لمقاماته ، ومن عيسى بن هشام راوية لها ، كذلك جعل اليازجي بطل مقاماته ميمون بن خزام ، وهو أديب مكدّي مثله مثل أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي بطل مقامات الحريري . وحذا كذلك حذو الهمذاني والحريري فجعل راوية مقاماته سهيل بن عبّاد الذي يشبه إلى حد كبير عيسى بن هشام والحارث بن همّام راوية مقامات الحريري . ومقامات اليازجي ، كمقامات الفحول الأسلاف ، معرض لمختلف فنون القول والكتابة ، تجد فيها الشعر والرسائل والألغاز والأحاجي والأحاديث والطرائف والحكم والوصايا والعظات وغيرها ، كما أنها لا تشذ عن تلك المقامات من حيث تسمية المقامات ، فنسبة كبيرة من أسماء مقامات اليازجي سميت بأسماء البلدان والمحلات التي دارت فيها أحداث المقامات .

هذا التشابه بين مقامات اليازجي ومقامات الفحول الأسلاف هو ما يجعل هذه النصوص التي ضمّها مؤلف واحد سمي بـ«مجمع البحرين» ، تمتلك حق الانتساب إلى نوع «المقامات» ، فحتى لو ادعى اليازجي خلاف ذلك ، وأثبت اسم «مجمع البحرين» بدل «مقامات اليازجي» ، فإن بنية النص النوعية وتشكيله الخاص يفضحانه ويشيران إلى أصلهما . لكن ، وعلى الرغم من هذا الاحتذاء التام لمقامات الأسلاف ، فإن من يتأمل مؤلّف اليازجي لن يعدم فيه محاولات التفلت الخجولة والمتواضعة التي تتجلى في المقدمة والنص معاً ، فمقدمة اليازجي تتضمن استراتيجية دفاعية خفيّة ، حيث يبدأ المؤلف بإظهار تواضعه وصغر شأنه أمام مقام الفحول والأئمة الأسلاف ، ثم إنه ، من أجل أن ينفي عن مؤلّفه تبعات النقص والتقصير ، ينفي أية صلة بين مؤلّفه وبين مقامات أولئك الأسلاف ، اللهم إلا صلة الاسم واللقب ، فليس ثمة من جامع ، بحسب ادّعاء اليازجي ، بين مؤلّفه ومقامات الأسلاف ، الهمذاني والحريري ، غير الاسم واللقب[1] . ولاستراتيجية التسمية

(١) يقول ناصيف اليازجي «إني قد تطفّلت على مقام أهل الأدب ، من أيمة العرب ، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب» . مجمع البحرين ، ص٣ .

أهمية خاصة هنا، فهي التي تحدد انتماء نص ما إلى نوعه الأدبي المخصوص، وهذا الانتماء يحدد، بقدر كبير، خصائص النص النوعية، ويحدد كذلك طريقة تلقيه التي ينبغي اتباعها. فقراءة نص بوصفه مقامة تختلف عن قراءته بوصفه اعترافات أو سيرة ذاتية أو مقالات صحفية أو شعراً منثوراً أو غير ذلك . . .

تتضح محاولة اليازجي، في التفلت من قبضة مقامات الأسلاف، في استراتيجية التسمية، فهو يدّعي أن مقاماته لا تشبه مقاماتهم إلا في الاسم واللقب لا غير، وهو لهذا السبب لم يسم مؤلّفه كما أسمى الفحول الأسلاف مقاماتهم، فجل المقاميين منذ الهمذاني كانوا يقتصرون في تسمية مقاماتهم على لفظ «مقامات» الذي يحدد نوع النص، مضافاً إلى اسم يليه يعيّن صاحب النص، وعلى ذلك جاءت «مقامات الهمذاني» و«مقامات ابن ناقيا» و«مقامات الحريري» و«مقامات الزمخشري» و«مقامات السيوطي» وغيرهم، ولم يشذ عن تلك الطريقة إلا قلة قليلة، مثل ابن الصيقل الجزري الذي أسمى مقاماته «المقامات الزينية»، وابن حبيب الحلبي الذي أسمى مقاماته «نسيم الصبا». وعلى الرغم من أن تسمية اليازجي لمقاماته بهذا الاسم تتضمن محاولة للتفلت، فإن هذه التسمية تكشف، في الوقت ذاته، عن العنصر المهيمن في مؤلفه. فاليازجي يرى في مؤلفه موضعاً يلتقي فيه بحر الشعر ببحر النثر، وهو ما يشكّل استمراراً لجمالية البلاغتين التي أرساها الهمذاني ومعاصروه.

غير أن محاولة التفلّت أو التحرّر من عبء الأموات إنما تتجلى في مقامات اليازجي من خلال اتيجيته في تسمية المقامات، فنظرة سريعة لأسماء مقامات كل من الهمذاني والحريري واليازجي، كفيلة بأن تخلق عندنا انطباعاً باستمرار استراتيجية الهمذاني في التسمية، فأغلب المقامات مسماة بأسماء المدن والمحلات التي دارت أحداث المقامات فيها. غير أن هذا الانطباع لا ينبغي أن يخفي عنا اختلافات اليازجي ضمن تلك الاستراتيجية، وهي اختلافات مهمة على الرغم من محدوديتها.

تدور معظم مقامات الهمذاني داخل رقعة العالم الإسلامي المشرقي التي تشمل بلاد فارس (بلخ، وسجستان، وأذربيجان، ونيسابور، وبخارى، وأصفهان، وجرجان، والأهواز، وقزوين، وشيراز، وأرمينية)، وبلاد الشام (حمص، وحلب)، والعراق (بغداد، والبصرة، والموصل، والرصافة، وحلوان، والكوفة)، وشبه الجزيرة العربية

(الحجاز، واليمن). وإذا كان الحريري قد صادق على اختيارات الهمذاني، فشملت تجولات الحارث بن همّام وأبي زيد السروجي معظم المدن والبلدان التي جابها عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري، مع توسيع الرقعة لتشمل بلدان العالم الإسلامي المغربي، إذا كان ذلك كذلك، فإن اليازجي يُعمل استراتيجية التصفية والغربلة في تعامله مع اختيارات الهمذاني، فمن بين المقامات الستين التي ضمّها مؤلّف «مجمع البحرين»، لا نلفي مقامة واحدة دارت في بلد إسلامي غير عربي، فكل المقامات تدور داخل رقعة العالم العربي ولا تتعداه، وإذا حدث أن التفت اليازجي إلى اختيارات الهمذاني، فإنه لا يتقاطع معه إلا في تلك المقامات التي دارت في العالم العربي، وفي العراق تحديداً. فمن بين ستين مقامة لا نجد إلا سبعاً منها تحمل أسماء مقامات همذانية، وهي «المقامة الكوفية، والبغدادية، والبصرية، والموصلية، والعراقية، والرصافية، والتميمية»، وجميعها أسماء لبلدان ومحلات عربية، أما بلدان العالم الإسلامي التي شكّلت عرفاً مقامياً عند الهمذاني والحريري، فإننا لا نجد لها حضوراً عند اليازجي. قد يكون لديانة اليازجي المسيحية دور في اصطفاء القواسم العربية المشتركة بينه وبين الهمذاني، وقد يكون ذلك ردّ فعل ضد «الآخر» غير العربي الذي أصبح يهدّد الوجود العربي ككيان متميّز داخل الأمبراطورية العثمانية، وإن انحصر هذا «الآخر» في الوجود التركي الذي كان يهدّد بطموحاته الاستعلائية مصير القوميات الأخرى، وخاصة العرب المسيحيين في لبنان وسوريّا. وفي هذا التفسير الأخير يتكشّف ما رآه بعض الدارسين لمقامات اليازجي من بداية يقظة الوعي القومي و«الشعور العربي الذي بدأ يستيقظ في عصره ومحيطه، ضد الترك العثمانيين»(١)، وهو الشعور الذي ظهر بصورة أوضح مع كاتب آخر من كتاب المقامات، وهو أحمد فارس الشدياق.

---

(١) رئيف الخوري، يقظة الوعي العربي في مقامات اليازجي، مجلة المكشوف، ع: ٤٢٦ و٤٢٧، ص١٣. نقلاً عن: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، د.ت، ص٢٥٢.

٢ ، ٢ ، ٢ ، ١ ، ٢ الساق على الساق : العبث والمحاكاة الساخرة

إذا كان ناصيف اليازجي ، على الرغم من محاولات التفلت التي أشرنا إليها أعلاه ، لم يستطع الفكاك من قبضة الفحول الأسلاف ، فظلت مقاماتهم عنده موضع إكبار واحترام ، إذا كان ذلك كذلك ، فإن معاصره وابن بلدته أحمد فارس الشدياق ، قد مثّل خطوة متقدمة من حيث تقليص حجم حضور أطياف الفحول الأسلاف في نصه ، ومن حيث الاقتدار والاجتراء على تحريف مقاماتهم والعبث بها لصالح الإفساح عن مساحة تخييلية تسمح له بالتعبير عن حاجاته الجمالية الخاصة .

على خلاف اليازجي الذي أنشأ ستين مقامة ، فإن الشدياق لم يترك لنا إلا أربع مقامات ، ضمّها مؤلَّفه الهام «الساق على الساق فيما هو الفارياق» ، كما لا يبدو أن الشدياق يقدّر المقامات ولا أصحابها تقديراً عالياً كما كان شأن مجايله صاحب «مجمع البحرين» ، بل إنه لجأ إليها مضطراً لاختبار قريحته وقدرته على تكلّف السجع والتجنيس ، بل قد يكون تكلّفه إياه متأتياً من ضغط المجتمع الأدبي والسياق الثقافي العام الذي ظهر فيه الشدياق ومؤلَّفه ، ففي عصر إحياء التراث وبعثه كان «الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها ، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسناتها مَثَلاً للكلام المحتفل به ودليلاً على العناية بإحياء القديم في الوقت الذي كان إحياء القديم هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث»[١] . ولهذا كان على الشدياق أن يتكلّف إنشاء مقاماته الأربع مجاراة لأهل عصره ، وإثباتاً لقدرته على الكتابة العربية الأصيلة ، خصوصاً بعد أن أصبح أسلوب المقامات المسجوع ، والمحتفل بأنواع المحسنات البديعية المختلفة ، هو الأسلوب الشائع «في مقالات الصحف وفي مراسيم الحكوة وفي كتب التاريخ والجغرافية وفي نقل الكلام المترجم وشرح الكلام

---

(١) عباس محمود العقاد ، عيد القلم ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د .ت ، ص٤٩ .

المنقول»[1] . وهكذا بحيث لا يبقى ثمة مهرب من التورط بأولئك الأسلاف وأطيافهم .

إذا لم يكن في وسع الشدياق أن يخرج عن أسلوب مقامات الأسلاف وشكلها السردي المعهود ، فقد كان في وسعه أن يقترب منها بطريقة تسمح له بتحقيق نوع من التحريف أو العبث والتشويه . فقد كان لدى الشدياق موهبة إبداعية فذة ، واقتدار فريد على التعبير عن أدق المشاعر الذاتية ، وهو بذلك قادر على أن يقف من مقامات الأقدمين موقف الند للند ، بل موقف الناقد لها والساخر منها ومن أسلوبها وتقاليدها العتيقة . ومن هذه الجهة تحديداً يمثّل الشدياق قراءة مختلفة لمقامات الأسلاف الأقدمين ، فليس هو كاليازجي في احترامه لتقاليد المقامات القديمة ، والوقوف من أصحابها موقف الوضيع المتطاول ، أو المتطفّل المتواضع ، وإنما أصبح كل ذلك موضوعاً للسخرية والاستهزاء عند فارس الشدياق . فنزعة السخرية والتهكم التي تميّز الشدياق في أغلب مؤلفاته ، لم تغادر صغيرة ولا كبيرة في «الساق على الساق» ، بدءاً بعادات الناس ومعتقداتهم ، وأخلاق القساوسة والمطارنة والرهبان ومعايبهم ، وانتهاءً بأسلوب المقامات وتقاليدها .

تُعدّ المحاكاة الساخرة حالة نموذجية لضرب من القراءة يمهّد لكسر أفق التوقعات الذي يختزنه القارئ . فالقارئ الذي يطالع المقامات الأربع في «الساق على الساق» سيصاب بالدهشة وخيبة الأمل ، فهو ينتظر من هذه المقامات ، بناء على أفق التوقع الذي شكّلته قراءته السابقة ، أن تلبي توقعاته ، وذلك بأن تسير وفق الخطة ذاتها التي رسمها أصحاب المقامات السابقون ، غير أنه يصاب بالدهشة حين يكتشف أن تلك المقامات ليست إلا محاكاة ساخرة لمقامات الفحول الأقدمين ، وتحريف مقصود لنصوص الأسلاف الأقوياء .

يقسم الشدياق مؤلَّفه إلى أربعة كتب ، كل كتاب يشتمل على عشرين فصلاً ، وقد أدرج في الفصل الثالث عشر من كل كتاب مقامة واحدة . وأول ما يلفت النظر

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها . وخصوصاً أن بعض الدارسين يتحدث عن منافسة ومحاولة للسبق الأدبي كانتا جاريتين بين الشدياق واليازجي ، «ففي الوقت الذي كان فيه ناصيف اليازجي يطبع كتابه «مجمع البحرين» في بيروت ، كان الشدياق يفكّر في مشروع «الساق على الساق» ويحقّقه» . هنري بيريس في مقال له مترجم عن الفرنسية بعنوان : ناصيف اليازجي وفارس الشدياق ، مجلة المكشوف ، ع : ٤٢٦-٤٢٧ ، ص٢٢-٢٣ . انظر : محمد يوسف نجم ، ص٢٥٣-٢٥٤ .

في هذه الاستراتيجية أن الشدياق لم يجمع مقاماته في مؤلف مستقل على عادة الفحول الأسلاف، بل وزّعها منسّقة في كتاب وصفه الدارسون المتأخرون بأنه «اعترافات» أو «سيرة ذاتية»، حيث صوّر فيه الشدياق حياته وتاريخ عائلته، فالفارياق هو الشخصية الرئيسية في هذا الكتاب، والاسم منحوت من اسم المؤلِّف ولقبه «فارس الشدياق»، أخذ من الاسم الأحرف الثلاثة الأولى (فار)، وأخذ من اللقب الأحرف الثلاثة الأخيرة (ياق). واللافت في ذلك أيضاً أن الشدياق حاول سبك تركيب المقامات الأربع في بنية الكتاب العامة، فهو لم يجعل مقاماته في مؤلَّف مستقل، بل بثّها في تضاعيف فصول الكتاب، وحاول جعلها كما لو كانت استمراراً لفصول الكتاب السابقة وتمهيداً لفصوله القادمة، وتلك محاولة أولى، وإن كانت غير مكتملة، لكسر تركيب المقامات الشّذري، أي بوصفها مجموعة شذرات متناثرة أو لقطات متتالية يضمّها مؤلَّف مستقل.

والمحاولة غير المسبوقة حقاً في مقامات الشدياق هي أنه جعل من نفسه أو من الشخصية التي نحت لها من اسمه ولقبه اسماً، بطلاً لمقاماته. فعلى امتداد تاريخ المقامات الطويل لم يجرؤ أحد على تسمية بطل مقاماته باسمه أو لقبه، مع العلم أن البطل يعد شخصية قريبة من المؤلف في بلاغته واقتداره على الكلام، وهذا ما يجعل من مقامات الشدياق مقامات حية تحكي موقفاً شارك فيه المؤلف تخييلياً في صورة الفارياق الذي همِّش دوره بشكل واضح، وأزيلت عنه صفة المكدي المحتال في المقامات الأربع. فهو لا يظهر إلا في خاتمة المقامات، كما أنه لا ينطق إلا شعراً، وكأنه لا يقطف إلا من أحد شقي البلاغة اللذين امتدحهما أبو الفتح الإسكندري من قبل، بل إن شعره لا يخلو من بعض الاضطراب. ففي «المقامة الممشية» يغيب عن الهارس بن هثام، وهو يصغي إلى الفارياق، ملاحظة اضطراب العبارة في بعض أبيات القصيدة التي أنشدها الفارياق(١).

لا تخالف مقامات الشدياق الأربع مقامات الفحول الأقدمين في تهميش دور البطل فحسب، بل إنها تؤسس لنفسها شكلاً سردياً ثابتاً لا يربطه بشكل المقامات السردي الذي أسسه الهمذاني ورسّخه الحريري، إلا علاقة ضعيفة. ففي المقامات

---

(١) أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق، طبعة محررة من الاستطرادات اللغوية، إعداد: عماد الصلح، دار الرائد العربي، ط :٥، ١٩٨٢، ص٤٥٧.

الأربع يظهر الراوي الهارس بن هشام ، وقد أرّقته مسألة من المسائل ، فيخرج في سبيل استجلاء الرأي فيها ، فيصادف جماعة من الرجال أو النساء يتجادلون في المسألة ذاتها ، فينصت لنقاشاتهم التي عادة ما تمثّل فئات معينة ، أملاً في الحصول على جواب مقنع يزيل الإشكال عن المسألة ، وبينما هو جالس ينصت إذا بالفارياق قادم ، فيذهب إليه مستفسراً عن رأيه في المسألة ، فيجيبه بقصيدة تتضمن القول الفصل فيها ، ثم يفترقان بعد ذلك .

ففي المقامة الأولى التي تركها الشدياق دون اسم ، تؤرق الراوي مسألة الموازنة بين حالتي بؤس المرء ونعيمه ، فذهب يستجلي هذا الإشكال من ذوي الدراية والجدال ، فقصد في سبيل ذلك مطراناً كان يسكن بالقرب منه ، وتركه إلى معلم صبيان ، ومن هذا الأخير إلى شاعر يستفتيه في الأمر ، ومن الشاعر إلى كاتب الأمير ، وأخيراً يقصد الفارياق فيسأله رأيه في الأمر فيجيبه بقصيدة أزالت الإشكال من ذهنه ، ثم يفترقان . وعلى هذا النسق جاءت مقاماته الثلاث اللاحقة (المقامة المقعدة ، والمقامة المقيمة ، والمقامة الممشية) .

لا تظهر محاولة الشدياق في التمرد على سطوة أطياف الفحول الأقدمين ، في المخالفة في تسمية المقامات ، أو في تهميش دور البطل ، أو في التنويع على شكل المقامات السردي ، بل إن التمرد الكبير يظهر في سخريته التي تطال أسلوب المقامات المسجوع والمرصع بالتجنيس ، واسم الراوي الذي اختاره لحكاية مقاماته الأربع ، وفي الموضع الذي أنزل مقاماته فيه (الفصل الثالث عشر) .

فعلى الرغم من وعي الشدياق بأن أسلوب المقامات المسجوع والمرصّع بأنواع المحسنات المختلفة ، هو صك الاعتراف بأدبية المرء ، ووسيلته المتاحة للدخول إلى عالم الأدب ، حيث كان أشبه بطقوس المسارّة التي على المرء أن يمرّ بها ليتوّج بعدها أديباً . على الرغم من ذلك فإنه لم يتورّع عن السخرية من هذا الأسلوب وأصحابه . فهو يعي أن المجتمع الأدبي الذي يؤلف له كتابه لا يراعي ما فيه من الفوائد والحكم «إلا إذا كان مشتملاً على جميع المحسنات البديعية والدقائق اللغوية ، ومثل ذلك مثل رجل فاضل يدخل على قوم بهيئة رثة رعابيل شماطيط ، فالناس لا تنظر إلى أدبه الباطني بل إلى بزته وزيه»[1] ، ويعي كذلك مدى العظمة والإجلال اللذين تتمتع

---

(١) المرجع نفسه ، ص٨١ .

بهما أسماء الفحول العظام كالهمذاني والحريري والزمخشري ، وكلهم أصحاب مقامات .غير أنه مع وعيه بذلك يصرّح بأن «السجع للمؤلف كالرِّجل من خشب للماشي ، فينبغي لي أن لا أتوكأ عليه في جميع طرق التعبير لئلا تضيق بي مذاهبه . أو يرميني في ورطة لا مناص لي منها»[1] ، ومن أراد أن يسمع كلاماً مسجوعاً وموشّحاً كلة بالاستعارات والكنايات ، فعليه ، بحسب نصيحة الشدياق ، بمقامات الفحول الأسلاف كالهمذاني والحريري والزمخشري .

والأعجب من ذلك أن يصرّح الشدياق بتعارض طريقة الفحول الأسلاف مع ما يرومه من تعبير عن مشاعر الذات وهمومها ، ففي رأيه أن جميع أولئك المؤلفين قد زاغوا عن هذه «المحجة» ؛ إذ الواحد منهم «بينا هو يذكر مصيبة أحد من العباد في عقله أو امرأته أو ماله إذا به يتكلّف لإيراد الفقر المسجّعة والعبارات المرصعة ، وحشا قصته بجميع ضروب الاستعارات والكنايات . وتشاغل عن هم صاحبه بما أنه غير مكترث به . فترى المصاب يولول ويشكو ويتظلم . والمؤلف يسجع ويجنس ويرصع ويوري ويستطرد ويلتفت ويتناول المعاني البعيدة»[2] . لو كان هذا الكلام صادراً عن كاتب في العقد الثاني من القرن العشرين لما كان فيه من العجب ما يلفت ، لكنه صادر عن كاتب في العقد الخامس من القرن التاسع عشر (١٨٥٥م) . ففي الوقت الذي كان المجتمع الأدبي قد صادق على هذا الأسلوب وتلك الطريقة وأقرّ بتفوقهما وسمو قيمتهما الأدبية ، واعتبرهما شرطاً ضرورياً لكل كتاب حسن التأليف ، في هذا الوقت يأتي كلام الشدياق الهازئ الساخر ليقوّض هذا الإجماع الأدبي بعبارات سيؤيده فيها الأدباء العرب الوجدانيين ، ونقاد نظرية التعبير الرومانسية فيما بعد ، غير أن السخرية المُرّة تظهر في عبث الشدياق باسمي راويتي مقامات الهمذاني والحريري ، عيسى بن هشام والحارث بن همّام .

اختار الشدياق لمقاماته راوية أسماه اسماً غريباً وثقيلاً على النطق «الهارس بن

---

(١) المرجع نفسه ، ص٧٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٨٣ . وهنا نشير إلى ملاحظة هارولد بلوم بشأن الأدب الإنجليزي والأمريكي الحديث ، حيث يلاحظ بلوم أن ظل السلف يصبح أكثر هيمنةً حين يكون الشعر أكثر ذاتيةً :«As poetry has become more subjective, the shadow cast by the precursors has become more dominant». The Anxiety of Influence, p.11

هشَام» . قد يبدو هذا الاسم غريباً لا معنى له في عالم الألفاظ ، وهو ما ذهب إليه بعض الدارسين[1] ، غير أن الشدياق ، وهو العالم الخبير بمفردات اللغة ، ليس مضطراً لابتداع ألفاظ جوفاء لا معنى لها . فقد قادته بصيرته اللغوية إلى اختيار اسم لراوية مقاماته يكون ذا دلالة معيّنة في اللغة ، وفي الوقت ذاته يعبّر عن السخرية المُرّة من هذا الراوية الذي يمثّل تقليد المقامات في الأدب العربي ، فهو لم يقصد بقوله «الهارس» غير الحارث ، وبـ«هثام» غير هشام ، وهما راويتي مقامات البديع والحريري ، إلا أن الشدياق لا يمارس القلب والتشويه في الاسمين اعتباطاً ، بل هو قلب أشبه بالجلد وتقطيع الأوصال ، إنه تحريف مقصود لمقامات أولئك الأسلاف .

مرّ بنا قبل قليل أن الشدياق يوظف تقنية التشبيه بهدف السخرية ، فتشبيه السجع بالرِّجل الخشبية يهدف إلى السخرية ، ومن المنطلق ذاته كان قلب الشدياق لاسمي الراويتين المشهورين ، عيسى بن هشام والحارث بن همّام ، تشبيهاً يهدف إلى السخرية منهما ومن التقليد الذي يمثلانه ، فالهارس صيغة فاعل من «هرس» الهريس أو الهريسة أي دقها ، كما أن «هثام» قد يكون صيغة مصدر للفعل «هثم» ، وهثم الهريس يهثمه أي دقّه حتى انسحق . وهكذا فكلا الاسمين يحيلان على دق حب الهريس وسحقه لطبخه وأكله . وتلك سخرية مرة ، حيث ينتهي تقليد الرواية العتيد في فن المقامات إلى عمل وضيع كدق حب الهريس وسحقه .

ولا يفوت الشدياق تلك العبارة الاستهلالية النمطية التي تتكرر في معظم مقامات الهمذاني . فما يقارب من خمسين مقامة[*] افتتحت بـ«حدثني أو حدّثنا عيسى بن هشام» . فـ«حدّث» أصبحت «حدّس» ، و«حدّس» فعل مضعّف من «حدس» الذي يعني التوهم في معاني الكلام والأمور ، وعدم التحقق من صحتها ، فـ«أصل الحدس : الرمي ، ومنه حدس الظن إنما هو رمي بالغيب (. . .) وحدّس الكلام على عواهنه : تعسّفه ولم يتوقّه»[2] . فالراويتان اللذان أخذا على عاتقهما

---

(١) انظر رأي عبد المالك مرتاض في : فن المقامات في الأدب العربي ، ص٢٤٥ . ويرى محمد رشدي حسن أن الشدياق اختار هذا النطق لما فيه من رنين في الأذن . انظر : أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص١٠٢ .

(*) وحدها المقامة الأذربيجانية افتتحت بـ«قال عيسى بن هشام» .

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة «حدس» . وانظر كذلك مادتي «هرس» و«هثم» .

عبء رواية مقامات الإسكندري وأبي زيد السروجي بكل صدق وأمانة، أصبحت روايتهما مجرد رمي بالكلام على عواهنه بتعسّف ودون تحقّق أو توق. ففي الوقت الذي نجد فيه عيسى بن هشام «متسع الصيت كثير الذكر»، وهو يدخل البصرة في المقام المغزلية، فالناس يتناقلون أخباره، ويتحدّثون بشأنه، وهذا مدعاة إقبالهم عليه وانصرافهم إليه، في هذا الوقت نجد الراوية الممسوخ عند الشدياق لا يدرك اضطراب العبارة في بعض أبيات الفارياق، بل إنه لا يجيد افتتاح مقاماته، ففي «المقامة المقيمة» يفتتح الراوي حديثه بقوله: «سوّل لي الخنّاس»، فيعلّق الشدياق على هذا الافتتاح بقوله: «أعوذ بالله من هذا الافتتاح». صوت الشدياق الساخر حاضر في كل لحظة.

ليس ثمة شيء اعتباطي لا وظيفة له في النص، لكل شيء في النص دلالته، وكل ما هو مدوّن يستحق التدوين، ولكل تفصيل أو تنظيم في النص معنى، وإلا فلا معنى لأي شيء، فالفن، بحسب رولان بارت، «لا يعرف الضجّة (بالمعنى الإعلامي للكلمة)»(1). ومن هنا نتساءل عن السر وراء اختيار الشدياق للفصل الثالث عشر من كل كتاب لإدراج مقاماته الأربع. فمن المعروف أن بعض الشعوب، ومنهم المسيحيين الغربيين، يتشاءمون من هذا الرقم، فهو رقم شؤم وطالع نحس يتطيّر به، وكل الأسباب المفسرة لهذه الظاهرة ترتبط بالموت. ويبدو أن لهذا الاعتقاد أصل توراتي وإنجيلي، ففي اليوم الثالث عشر من الشهر أغوت الحية حوّاء فطردت مع آدم من جنة عدن، والطوفان الذي ضرب قوم نوح كان في اليوم الثالث عشر، ويعتقد أن قابيل قتل أخاه هابيل في مثل هذا اليوم، كما أن الذين حضروا العشاء الأخير مع المسيح كانوا ثلاثة عشر بمعية المسيح، وليلتها التي صادفت بحسب إنجيل يوحنا الثالث عشر من نيسان، انتحر أحدهم، وهو يهوذا الإسخريوطي الضيف الثالث عشر على المائدة؛ لأنه خان المسيح، وبعد هذا العشاء صلب المسيح، فأصبح الاعتقاد أنه إذا اجتمع ثلاثة عشر شخصاً فإن أحدهم سوف يموت. وهكذا تتضافر كل الدلائل لتشير إلى علاقة هذا الرقم المشئوم بالموت، فهل كان الشدياق يبيّت نية سيئة بالمقامات حين أدرجها في الفصل الثالث عشر؟ إن المتأمل في تأكيد الشدياق على

---

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، ع: ٥، ١٩٨٩، ص٢٢.

الموضع الذي أدرج فيه مقاماته، سيلحظ أن هذا الإدراج في الموضع المعيّن كان مقصوداً، ومن هنا كان سرّ ارتياح المؤلف الساخر، في الفصل الرابع عشر من الكتاب الأول، يرجع إلى تخلّصه من إنشاء المقامة الأولى ومن رقم فصلها سيئ الحظ. يفتتح الشدياق الفصل المذكور المعنون بـ«في سرّ» بما يلي: «هحع هحع الحمد لله. قد تخلّصت من إنشاء هذه المقامة ومن رقمها أيضاً فإنها كانت باهظة»(١)

والحقيقة أن الشدياق، وعلى الرغم من سخريته المرة، لم يستطع أن يطرد عنه شبح الفحول الأقدمين، و«لم يستطع أن يفلت من تأثير الهمذاني والحريري معاً، فإن مطالعة هذه المقامات تدل على التأثر الذي لم يستطع الشدياق أن يواريه وراء عبارات مقاماته»(٢)، وعلى هذا، لم يتأت لفارس الشدياق كسر التركيب الصلب للمقامات أو تليينه على أقل تقدير، فظلت المقامات الأربع، رغم محاولات السبك والإذابة، نصوصاً لا تخلو من نتوءات بارزة تميّزها عن بقية فصول الكتاب، وذلك من حيث التزام الأسلوب المسجوع فيها، وحضور الراوي الذي لا وجود له في غيرها. لذا كان علينا أن ننتظر ما يقارب نصف قرن من الزمان ليخرج لنا محمد المويلحي مؤلفه الهام «حديث عيسى بن هشام» الذي ظهر على هيئة فصول في صحيفة والده إبراهيم المويلحي «مصباح الشرق» بين سنين ١٨٩٨-١٩٠٠، وذلك قبل نشره في كتاب عام ١٩٠٧.

٢، ٢، ٢، ١، ٣ حديث عيسى بن هشام: عودة الأموات الأخيرة

من يطالع «حديث عيسى بن هشام» لأول مرة، سيلفته حتماً ذلك التشابه الواضح بينه وبين مقامات بديع الزمان. فعنوان الكتاب يحيل إلى مقامات بديع الزمان إحالة صريحة، حيث عيسى بن هشام، راوية مقامات بديع الزمان، حاضر باسمه في عنوان الكتاب، وهو في تضاعيف الكتاب حاضر باسمه وشخصه ووظيفته المعهودة منذ ظهوره لأول مرة على مسرح الأحداث في مقامات البديع. ويبدو من تسمية الكتاب بـ«حديث عيسى بن هشام» أن لدى المويلحي رغبة قوية في ربط مؤلفه بمقامات الفحول الأسلاف، وعلى رأسهم بديع الزمان الهمذاني. هذا

---

(١) الساق على الساق، ص٩٦.

(٢) فن المقامات في الأدب العربي، ص٢٤٥.

في الوقت الذي كانت فيه أشكال الرواية ذائعة قد تداولتها الأقلام وصفحات المجلات الثقافية والأدبية .

نفتح «الحديث» فلا نشعر بغرابة كبيرة ، اللهم إلا من جهة غياب العنوان الذي يتصدّر المقامة ويحدّد اسمها ، فلسنا هنا أمام عنوان كتلك العناوين التي تتصدّر مقامات الفحول الأقدمين ، بل أمام لفظة واحدة «العبرة» تقوم مقام عنوان المقامة . ولو أراد المويلحي إنشاء مقامة على نمط مقامات الفحول الأسلاف لوضع العنوان في صورة «المقامة العبرية» بدل «العبرة» ، إلا أن السياق القادم سيكشف أن تعديلاتنا وتصحيحاتنا التي نجريها بناءً على خبرتنا بهذا النوع الأدبي ، ليست في محلها ، فنحن أمام عمل مختلف ، لا يستجيب دائماً لشروط المقامة وتقاليدها التي ألفناها من قبل . صحيح أن الحديث يبدأ بالعبارة الافتتاحية المعهودة في معظم مقامات البديع «حدّثنا عيسى بن هشام قال :» ، وصحيح أن العبارات الاستهلالية المتلاحقة تذكّر بافتتاحيات عيسى بن هشام المعهودة في بداية مقامات بديع الزمان ، وصحيح أن لغة «الحديث» تضع نفسها ، بشكل واضح ، في سياق المقامات ، كل ذلك صحيح ، ويبدو أن ذلك هو بالذات ما حمل معاصري المويلحي الأوائل على النظر إلى حديثه بوصفه امتداداً للمقامات القديمة . ففي سنة ١٩٠٧ ، سنة صدور الكتاب ، كتب محرر «المقتطف» ما يلي : «لمحمد المويلحي القدح المعلى في صناعة الإنشاء ، كما كان للمرحوم والده . تشهد له بذلك هذه الفصول . فقد تحدى فيها الهمذاني والحريري ، ونسج على منوالهما ، وفاقهما في إلباس الحقائق لباس المزاح ، ولو بالغ في ذلك أحياناً»[1] . ومع ذلك كله فإننا نجد أنفسنا أمام نص مختلف يكسر أفق انتظارتنا المبنية على خبرتنا بالمقامات السابقة . فالقارئ ما إن يبدأ في القراءة حتى يصطدم بتغيّرات في المسار المطروق من قبل ، ثمة تعديلات أجريت على هذا المسار ، جعلت منه مساراً جديداً يذكّر بالمسار القديم ، لكنه يحتفظ ، في الوقت ذاته ، باختلافه وتمايزه .

عادة ما تفتتح مقامات بديع الزمان بعبارات مسجوعة قصيرة ، يوضح فيها عيسى بن هشام الظروف التي تحيط به ، والتي عادة ما تكون سبباً من أسباب تنقّله من بلدة لأخرى . ولنأخذ المقامة الأزاذية مثلاً على ذلك : «حدّثنا عيسى بن هشام قال :

---

(١) المقتطف ، مارس ١٩٠٧ ، ص٣٤٧ .

كنت ببغداذ، وقت الأزاذ، فخرجت أعتام من أنواعه لابتياعه، فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها وجمع أنواع الرطب وصففها، فقبضت من كل شيء أحسنه، وقرضت من كل نوع أجوده، فحين جمعت حواشي الإزار، على تلك الأوزار، أخذت عيناي رجلاً قد لفّ رأسه ببرقع حياء...»(١)

لا يختلف هذا الافتتاح عن افتتاح المويلحي كثيراً، فهو يفتتح حديثه بالعبارات التالية: «رأيت في المنام، كأني في صحراء «الإمام»، أمشي بين القبور والرجام، في ليلة زهراء قمراء، يستر بياضها نجوم الخضراء...»(٢). غير أن هذا المقطع الافتتاحي يطول طولاً واضحاً، بحيث يستغرق صفحتين كاملتين من الحجم الكبير، وهو ما يصدم توقعات القارئ الذي ينتظر من «حديث عيسى بن هشام» أن يحاكي طريقة افتتاحات البديع والحريري بوفاء واقتداء.

لم يكن ما سبق إلا مقدّمات أولية ستجعل القارئ في حيرة، فهو أمام نص يوهم أنه سيحاكي مقامات البديع، غير أنه ما يلبث أن يكشف عن اختلافه ومفارقته لتلك المقامات. فنحن أمام نص يمتلك نفساً طويلاً في السرد والوصف والحوار، وهو ما لم نعهده عند بديع الزمان ولا عند الحريري، كما أنه يخلق ترابطاً ملحوظاً بين الفصول المتلاحقة، مما يباعد بينه وبين مقامات البديع والحريري، فـ«الحديث» يبدأ بحلم رأى فيه عيسى بن هشام نفسه وسط مقبرة، وبينما هو يتأمل في الخلق والموت، إذا بالأرض ترتج رجة عنيفة، فينشق قبر من القبور، ويخرج منه باشا تركي اسمه أحمد المنيكلي، فيتعارفان لتبدأ بعد ذلك رحلة طويلة يقعان فيها في مواقف محرجة نتيجة لعدم إدراك الباشا المبعوث لطبيعة التغيرات التي حدثت في هذا المجتمع الجديد. فما يخرجان من موقف حتى يقعان في موقف آخر، وظلا يتنقلان من البوليس ومركز الشرطة، إلى النيابة، إلى المحامي الأهلي، إلى لجنة المراقبة، إلى المحامي الشرعي، إلى الدفترخانة الشرعية، إلى أن يغادرا القاهرة إلى الإسكندرية ليعودا إلى القاهرة مرة أخرى في نهاية القسم الأول من الكتاب، وهو القسم الذي يكاد يكون خلقاً جديداً لا تربطه بمقامات بديع الزمان إلا رابطة ضعيفة تظهر في

---

(١) مقامات بديع الزمان، ص١٠.

(٢) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن، مكتبة الثقافة الدينية، ط: ٤، د. ت، ص٧.

الأسلوب الرشيق حيناً ، وفي التنقلات المتلاحقة من مكان لآخر حيناً ثانياً ، وفي المواقف الاجتماعية المضحكة حيناً ثالثاً . لقد ولّت شخصية البطل الشحاذ ، وحلّت بدلها شخصية باشا مصري من أصول تركية أخرج من قبره ليكشف عن مدى التغيّر وآثار المدنية الغربية في المجتمع المصري في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين . من جهة أخرى لم يقتصر «الحديث» على شخصية نموذجية واحدة أو شخصيات قليلة ، بل هو يرسم أنماطاً كثيرة من البشر .

وعلى الرغم من كل ذلك ، فإن القارئ يحسّ بشبح بديع الزمان يجوس وسط هذا «الحديث» ويتردد بين فصوله ، كما تجوس أرواح الأموات وتتردد بين المقابر . ونحن ما إن نخلص من القسم الأول من الرحلة الأولى وندخل في القسم الثاني منها ، حتى نجد شبح البديع يظهر في تلك الطبيعة الشَذَرية المتقطعة للفصول ، والتي تذكر بمقامات البديع والحريري ، فإذا كانت التنقلات في القسم الأول مترابطة يسلم السابق منها للاحق ، فإن القسم الثاني «العزلة في العلم والأدب» والرحلة الثانية «باريس» يعودان بنا إلى طريقة المقامات ، فالتنقل من مكان لآخر ، ومن موقف لآخر يحدث بشكل متلاحق كما كان في القسم الأول ، لكنه تنقل غير مترابط ، فليس الهدف من هذه الأقسام سوى الاطلاع على أحوال الفئات الاجتماعية المختلفة مثل «الأعيان ، والتجار ، وأرباب الوظائف ، والعمدة ، والخليع . . .» ، وكذا الشأن في الرحلة الثانية التي يغادر فيها الراوي والباشا والصديق مصر إلى باريس لمعرفة أصل المدنية الغربية ، وللوقوف على خافيها وباديها .

ومع ذلك استطاع المويلحي أن يطوّر فن المقامات بمؤلفه الذي عدّ أول إنتاج قصصي واقعي جدير بهذا الاسم في الأدب العربي الحديث . ففن المقامات الذي انتهى لدى المتأخرين في صورة ألاعيب لفظية ومماحكات لغوية وعقلية ، كان عند المويلحي «أداة لنقد المجتمع في عصره ، والتعبير عن أفكار المثقفين المصريين»[(١)] وآرائهم الإصلاحية . فإهداء الكتاب إلى جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده مع والده والشنقيطي والبارودي ، وإثبات رسالة الأفغاني بخطه ، كل ذلك يقوم دليلاً قوياً على أن المويلحي كان يستهدف من حديثه غاية إصلاحية . فقد حاول المويلحي بواسطة هذا الشكل أن يتغلغل في شتّى الفئات الاجتماعية ، ليصوّر طبائعها ،

---

(١) شكري محمد عيّاد ، الأدب في عالم متغيّر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص٤٣ .

ويشرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم، ويصف «ما عليه من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها»[1]. وفي هذا المقام يستوقفنا السؤال التالي بقوة: لماذا يستحضر المويلحي المقامات الهمذانية دون غيرها من المقامات المتأخرة؟ يبدو أن في هذه الأخيرة من السمات ما يجعلها قريبة مما يسمى اليوم أدباً واقعياً[2]، فاللغة، رغم تأنقها، تبقى مطواعة في التعبير عن الواقع الاجتماعي المتناقض الذي يعيشه المجتمع الإسلامي في نهايات القرن الرابع الهجري. ومن يقرأ مقامات البديع سيشعر بحرارة الواقع الاجتماعي المتناقض والمشاهد الحية اليومية التي كانت المقامات المتأخرة تنأى بنفسها عنها بشكل مطّرد.

وعلى هذا، قُدِّر للمويلحي أن يتخلّص من عبء الأموات العظام وشبحهم بصورة مبدعة خلاّقة حقاً، وذلك حين اقترب منهم دون صراع ينتهي بالتبعية التامة لهم، أو السخرية المرة منهم، أو الدخول في مجابهة غير مأمونة العواقب معهم. استطاع المويلحي أن يستحضر نصوصهم وتقاليدها، ولكن بتكييفها مع حاجاته الجمالية والأدبية؛ وذلك بهدف التخلّص من التأثير المُشلّ الذي تمارسه أشباح أولئك الفحول وأطياف نصوصهم؛ لأنه لو قدّر لهؤلاء الأموات «أن يعودوا بكل قوتهم فإن النصر سيكون من نصيبهم»[3] حتماً. فإذا كانت المحاكاة الساخرة هي وسيلة الشدياق في دفاعه عن حاجاته الجمالية والأدبية الخاصة، ضد الحضور القوي للفحول الأموات، فإن المويلحي حقّق تحوّلاً إبداعياً بفضل تعلّقه بأولئك الفحول، حيث الفحول هنا يعودون، لكن ليس كعودتهم في نص اليازجي، أشدّاء باطشين، وعظماء مقتدرين، بل إنهم يعودون عودة أخيرة مجرّدين من أسلحتهم، ومع ذلك،

---

(١) حديث عيسى بن هشام، ص٦.

(٢) انظر: الأدب في عالم متغيّر، ص٤٢. وأثر المقامة في القصة المصرية الحديثة، ص١٦٩. يمكن للباحث أن يتتبع تاريخ تلقي مقامات البديع من خلال ما يستحضره كل جيل من تقاليد المقامات وسماتها، فكل جيل يكتشف عناصر معينة في المقامات، ويترك عناصر أخرى غير مكتشفة، بل يجد مستويات ناقصة في جمالها أو قد يجدها قبيحة. فتاريخ تلقي المقامات كتاريخ الأدب، تاريخ تناوبات لمجموعة من المعايير الأدبية المتغيرة التي تتزامن مع سلسلة من الاستجابات والتلقيات المتغيرة أيضاً.

(٣) The Anxiety of Infuence, p141

محتفظين بجلالهم ووقارهم الذي يليق بهم . ومن هنا كان عمل المويلحي استحضارا إبداعياً تطويرياً لمقامات البديع ، ومثالاً جيّداً على حالة «عودة الأموات الإيجابية» The positive apophrades[١] كما يسميها هارولد بلوم .

٢ ، ٢ ، ٢ ، ٢ مسار التلقي الفيلولوجي : سيرة المقامات والتأسيس النهائي لنصيتها

تقودنا الرغبة في تتبع مسار التلقي الإحيائي في تجليه الفيلولوجي الذي يرتبط بشروط ظهور النص وتأليفه ونسخه وتدوينه وتصحيحه وتنقيحه وشرحه وتحقيقه ، إلى الرجوع قليلاً إلى الوراء من أجل الإمساك بخيط المسار من نقطة انطلاقته الأولى التي لا تبدو سهلة المنال إطلاقاً . فإذا كان الثعالبي وياقوت الحموي وابن خلّكان وابن العماد الحنبلي قد سجّلوا لنا بعض الشيء عن حياة بديع الزمان الهمذاني ، سيرته وتنقلاته وأسفاره ، فإنهم لم يفيدونا كثيراً في معرفة سيرة حياة نصه «المقامات» . كيف أُلّف هذا النص؟ ومن جمعه بين دفتي كتاب واحد؟ وكم نسخة ظهرت منه زمن بديع الزمان أو بعده؟ وهل اتبع فيه البديع تقليداً معيناً من الإجازات والقراءات كما هو شأن الحريري من بعده؟ كيف تمّت عملية تداول الكتاب ونشره وتوزيعه؟ وما هي الشروط التي ظهر فيها؟ وما هو المسار الذي قطعه طوال سفره الطويل من القرن الرابع الهجري حتى نهايات القرن التاسع عشر ، حيث استقرّ في صورته النهائية؟

كل ذلك كان نسياً منسياً من قبل المؤرخين لحياة البديع . لم يلتفت أحد منهم إليه ، ولم يفدنا بشيء ذي بال عنه . غير أن هذا الإهمال لا ينبغي أن يقودنا إلى إدانة أولئك المؤلفين الذين ترجموا لحياة البديع ؛ «إذ من الأسلم والأصح أن نعترف بأن مراكز اهتمام المؤرخ الحديث للأفكار والمجتمعات لا تتوافق مع مراكز اهتمام المؤلفين القدماء ولذلك فلا داعي للإدانة أو التأفف والاستنكار»[٢] . وعلى هذا ، فسنحاول جمع الإشارات الواردة عند هؤلاء المؤرخين أو عند البديع نفسه ، من أجل

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٢ ومواضع أخرى .

(٢) محمد أركون ، نزعة الأنسنة في الفكر العربي : جيل مسكويه والتوحيدي ، تر : هاشم صالح ، دار الساقي ، ط :١ ، ١٩٩٧ ، ص٩٧ .

إعادة تشكيل سيرة نص مقامات البديع من منذ لحظة تشكلّها الأولى حتى لحظة التأسيس النهائي لنصيتها المغلقة على يد الشيخ محمد عبده الذي لم يكن محقق المقامات الأول فحسب ، بل كان النص الذي أخرجه على الناس سنة ١٨٨٩م بوصفه «مقامات بديع الزمان» ، الشكلَ النهائيَّ والأخيرَ لتلك المقامات .

لم تسلم مقامات بديع الزمان ، طوال كونها مؤلَفاً مخطوطاً أو نصاً مطبوعاً طبع حجر ، من أشكال التغييرات والتشويهات والتحريفات والحذف والإضافة والكشط والمحو . ففي الوقت الذي لا يقبل النص المطبوع طباعة حديثة أي شكل من أشكال التغييرات تلك ، كانت المؤلفات المخطوطة ، كما سنوضح ، عرضة لجميع أشكال التحريف والتغيير ، فلم يكن غريباً أن نرى في المخطوط كثيراً من الكشط على بعض الألفاظ ، أو أن نرى جوانبه وطُرّته ملأى بالتعليقات والتفسيرات والتنبيهات والتصحيحات أو التحريفات التي لا نعرف ، على وجه التحديد ، مصدرها ، أهو المؤلف أم الناسخ أم مالك النسخة؟

يذكر الهمذاني في بعض رسائله التي سبق أن ذكرناها(*) أنه أملى من مقامات الكدية أربعمائة مقامة ، وأعاد الثعالبي القول ذاته حين ذكر أن البديع أملى أربعمائة مقامة في نيسابور . إن هاتين الإشارتين من البديع ومعاصره تكشفان بوضوح أن البديع أملى مقاماته ، غير أن البديع والثعالبي يقفان عند هذا القدر من التوضيح ولا يتجاوزانه . فكان علينا أن ننتظر ابن شرف القيرواني ليكمل بعض النقص في تلك الحكاية ، فهو يذكر أن البديع زوّر مقامات «كان ينشئها بديهاً في أواخر مجالسه»[١] ، وزاد الشريشي الأمر وضوحاً حين نقل عن شيخ من شيوخه وصفه بكونه «حافظاً أديباً» ، قوله إن «مقامات البديع يحكى أنها ارتجال وأن البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه اقترحوا غرضاً نبني عليه مقامة فيقترحون ما شاءوا فيملي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه»[٢] .

لهذه الإشارات المتفرِّقة أهمية كبيرة في تحديد الشروط التي أحاطت بظهور مقامات البديع ، فقد كان للبديع مجالس وأصحاب ، كان هؤلاء يقترحون ، وكان

(*) راجع صفحة (٧٥) من هذه الدراسة .

(١) أعلام الكلام ، ص١٣ .

(٢) شرح مقامات الحريري ، ج :١ ، ص١٥ .

البديع يملي عليهم ارتجالاً وبديهاً . كان البديع يملي مقاماته في آخر مجلسه ، مما يعني أنه كان مشغولاً في أول المجلس بأمر آخر ، لا نعرف ما هو على وجه التحديد ، ولكن هل كان البديع يدون مقاماته قبل إملائه إياها على أصحابه؟ القول بأنه كان يرتجلها بديهاً يستبعد هذا الاحتمال ، ويبدو أن ذلك الارتجال ليس مستغرباً من البديع بعد ما عُرف عنه من سرعة بديهة وارتجال وقوة حافظة ، لكن ماذا بعد ذلك؟ وما هي تتمةَ الحكاية؟ يقف الجميع عند هذا القدر وتبقى بقية حكاية سيرة المقامات مجهولة . غير أننا سنحاول تركيب الحكاية بصورة جزئية تقريبية ، فنحن نعرف أن «الإملاء» تقليد كان شائعاً في التأليف في الثقافة العربية الإسلامية ، فقد كان أغلب الكتاب ، قبل ترسّخ الكتابة وبعده ، يملون مؤلفاتهم على تلاميذهم ومن يحضر مجالسهم ، ثم تظهر تلك المؤلفات في صورة «أمالي» استملاها المستملون ونقلوها مشافهة عن المؤلف .

كان البديع يملي مقاماته ، وكان أصحابه يكتبون ما يمليه عليهم . وبناء على هذا ، فإننا نتوقع أن تكون عدد النسخ التي ظهرت في زمن البديع مساوية لعدد الأصحاب الذين حضروا مجالسه ونقلوا عنه ، وبما أننا لا نعرف عدد هؤلاء الأصحاب ، فإننا كذلك نجهل عدد النسخ التي ظهرت . ومع هذا فإننا نتوقع أن يكون البديع قد حاز نسخة على الأقل من تلك الإملاءات ، إن لم تكن نسخة من تدوينه هو نفسه . وتذكر بعض الروايات أنه كتب ست مقامات في مدح خلف بن أحمد أمير سجستان ، فهل بقيت تلك المقامات الست أو المقامات جميعها في خزانة الأمير المذكور؟ ليس ثمة شيء مؤكد عن ذلك ، غير أن بروكلمان يرجّح أن يكون البديع قد صنّف جميع مقاماته باسم هذا الأمير وقدّمها إليه[1] ، لكن ماذا عن مصير تلك المقامات في خزانة الأمير؟ هل أمر بنسخها وتذهيبها؟ أم بقيت مركونةً في خزانة الأمير؟ لا يجيبنا بروكلمان ولا غيره عن ذلك .

تكشف هذه الخلفية ، بوضوح ، الفرق الشاسع بين تداول مقامات البديع وتداول مقامات الحريري ، فقد كان هذا الأخير يشرف بنفسه على مطابقة تدوينات كتابه ودقتها . وكان هو وأولاده وأحفاده من بعده يمنحون إجازات السماع والإقراء والمناولة للعلماء والراغبين في قراءتها وروايتها . كانت الإجازة في الثقافة العربية

---

(١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج :٢ ، ص١١٣ .

الكلاسيكية[1] بمثابة الإذن والترخيص الذي يمنحه المؤلف أو من ينوب عنه ، برواية الكتاب ونقله وتعليمه . ويبدو أن مؤلف البديع لم يعرف شيئاً من ذلك ، أو أن المؤرخين لسيرته لم يذكروا لنا شيئاً عن تلك العملية التداولية لمؤلفه ، لكن لا ينبغي إغفال أن أهمية الإجازة وأعراف ظهور الكتاب وتناقله في الثقافة العربية الإسلامية ، لم تكن معروفة قبل القرن الخامس الهجري بهذه الصورة ، حيث كانت الإجازة عرفاً سارياً في تناقل قراءات القرآن ومؤلفات الأحاديث النبوية وكتب النحو واللغة ، أما غير ذلك فلا نظن أن الثقافة العربية الإسلامية قد شملته بضوابط وشروط تقيّد تداوله وقراءاته ، وهو ما يعطينا صورة عن الكيفية التي عومل بها نص مقامات الحريري ، من الحريري نفسه ومن وأولاده وأحفاده ومن أخذ عنهم .

كانت الطريقة التي تُدوول بها مؤلف بديع الزمان تسمح بكثير من أشكال التغيير والتعديل والحذف والإضافة ، فطبيعة التناقل بالإملاء تفتح الباب واسعاً لمختلف أنواع التغييرات . فإذا كان القرآن ، وهو كتاب الله المقدّس والنص التأسيسي الأول في الثقافة العربية الإسلامية ، لم يسلم من الاختلاف في تدويناته ، فكيف لا نتوقع ذلك في نص لبديع الزمان؟ كان كُتّاب الوحي ينقلون عن الرسول ما يمليه عليه الوحي ، ومع ذلك كانت التدوينات النهائية مختلفة وغير متطابقة . فمصحف عبد الله بن مسعود يختلف عن مصحف الإمام علي مثلاً في بعض الآيات والسور وترتيبها وعددها . كان ابن مسعود ، بحسب رواية ابن سيرين ، لا يكتب المعوّذتين في مصحفه ولا فاتحة الكتاب ، ويذكر ابن النديم إنه رأى «عدة مصاحف ، ذكر نساخها إنها مصحف ابن مسعود ، ليس فيها مصحفين متفقين ، وأكثرها رق كثير النسخ»[2] . ولهذا كان جمع القرآن في عهد عثمان يهدف إلى جمع المسلمين على مصحف واحد يحميهم من الاختلاف في الكتاب كما اختلف اليهود والنصارى ، ومن هنا تم اعتماد هذا المصحف بوصفه القرآن ، بألف ولام الجنس ، أي «المدوّنة

(1) انظر : صلاح الدين المنجّد ، إجازات السماع في المخطوطات القديمة ، مجلة معهد المخطوطات العربية ، ١٩٥٥ ، م :١ ، ص٢٣٢ .

(2) ابن النديم ، الفهرست ، تعليق : إبراهيم رمضان ، دار المعرفة ، ط :٢ ، ١٩٩٧ ، ص٤٤ .

النصية الرسمية المغلقة والناجزة»(*) ، أما ما سوى ذلك من «القرآن» في كل صحيفة ومصحف ، فقد أمر الخليفة الثالث بحرقه وتدميره ؛ لئلا يغذّي الخلاف حول صحة الآيات والسور المثبتة في المصحف المذكور . وبناءً على ذلك فإننا لا نتوقع ، وإن كنا لا نستطيع الجزم بذلك ، أن يسلم مؤلف البديع من التغير والتعديل والكشط والمحو والإضافة ، خصوصاً إذا عرفنا أن الرهبة والقدسية التي أحاطت بتناقل مقامات الحريري ، لم يوجد لها مقابل أو شبيه مع مقامات البديع ، الأمر الذي يجعل من هذه الأخيرة مرتعاً خصباً لمختلف التغييرات والتعديلات التي ستواجه محمد عبده في محاولته الرائدة في تصحيح متن كتاب مقامات بديع الزمان في نهايات القرن التاسع عشر .

ونضيف هنا أن طبيعة المؤلفات المخطوطة ، بشكل عام ، تسمح بمثل هذا الحوار مع العالم الخارجي ، فالمؤلَّف المخطوط ليس نصاً مغلقاً أو قلعة حصينة ، بل هو مفتوح على الخارج باستمرار ، حيث يمكن تعديله بحذف كلمة وإضافة أخرى أو كشط حرف ومحو عبارة وهكذا ، إلا أن يحاط بقدسية واحترازات مغلظة كتلك التي نعرفها في مؤلف الحريري والمؤلفات الدينية واللغوية . كانت المخطوطات قبل عصر الطباعة تشكّل الكلمات معاً بشكل متراص لا يترك بينها مسافات إلا أقل قدر ممكن ، وهذا الأمر ، إضافة إلى صعوبة قراءة الخط واحتمال تآكله وامّحائه ، يفسح مجالاً للناسخ لممارسة الاختصار أو التغيير بحذف لفظة وإضافة أخرى ، كما أن صعوبة عملية النسخ ، واعتمادها على آليات تعاقد وتوزيع معقّدة ومكلّفة بالنسبة للمؤلف أو المستنسخ ، تضاعف من احتمالات التغيير والتعديل أو الحذف والاختصار . فـ«ثقافة المخطوطات تتوجه نحو منتجها ، لأن كل نسخة تمثّل وقتاً عظيماً أنفقه الناسخ الفرد»(1) ، وذلك بخلاف ثقافة المطبوعات التي تتوجه نحو مستهلكها ، فعملية النسخ ، في ثقافة المخطوطات ، عملية مكلفة للمؤلف والمستنسخ ، ومتعبة ومجهدة كذلك للناسخ . أما في عصر الطباعة فإن نسخ آلاف مؤلفة من كتاب ما لا يستغرق أكثر من بضع

(*) هذا المصطلح من صباغة محمد أركون . انظر مثلاً : محمد أركون ، الفكر الإسلامي ، تر : هاشم صالح ، دار الساقي ، ط :١ ، ١٩٩٠ ، ص٨٥ .

(1) والتر أونج ، الشفاهية الكتابية ، تر : حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة - ١٨٢ ، ١٩٩٤ ، ص٢٢٤ .

ساعات تنفق في إنتاجه . ويلاحظ والتر أونج Walter Ong أن «مخطوطات العصور الوسطى كثيرة الاختصارات ، وهي اختصارات تكون في صالح الناسخ على حساب القارئ»(١) . ويذكر ابن النديم أن الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز طلب من خالد بن أبي الهياج أن يكتب له مصحفاً على مثال المصحف الذي كتبه بالذهب وعلّق على قبلة مسجد الرسول ﷺ ، فلم يتوان خالد عن كتابته وتحسينه وتجميله ، فأقبل عمر يقبله ويستحسنه ، غير أنه استكثر ثمنه فرده عليه(٢) . هل نستنتج من ذلك أن (٣٤٨) مقامة من مقامات البديع الأربعمائة المزعومة قد ضاعت ؛ بسبب ضخامة هذا العدد وكلفة النسخ الباهظة المتوقعة؟ ، خصوصاً أن البديع لم يكن ، بحسب ما اتضح لنا ، يشرف بنفسه على مطابقة تدوينات مقاماته ودقتها كما هو حال الحريري .

يبدو هذا الاستنتاج متسرعاً ، خصوصاً إذا عرفنا أن رسائل البديع قد حظيت بمن ينسخها ويجمعها وهي (٢٣٣) رسالة ، مجموعها أضخم من مجموع المقامات المتوافرة بين أيدينا الآن . ولكن علينا ألاّ ننسى أيضاً ما أشار إليه الشريشي من أن البديع كان يملي مقاماته في أواخر مجالسه . فإملاء البديع لمقاماته في أواخر المجلس قد يخلق عندنا ، وعند من حضر مجالس البديع ، توهماً بأن ما يمليه البديع ضرب من الأحاديث التي تجري مجرى النادرة دون الصنعة والكتابة اللتين تستحقان التدوين والدقة في الإملاء . فهل يكون هذا التوهّم من أصحاب البديع هو السبب في أنه لم ينته إلينا من المقامات الأربعمائة إلا ثُمنها ، فيكون الباقي مما تركوه وأهملوه؟(*)

لا نستطيع الجزم بشيء من ذلك ، كل الذي نستطيع ملاحظته أن عدد النسخ التي كانت متداولة بين أيدي الناس ، كان قليلاً جداً ، لأن عملية نسخ الكتاب وتداوله في الثقافة العربية الإسلامية ، كانت رهناً بتوافر مؤلِّف يتابع ذلك وينفق عليه ، وقد ينوب عن المؤلف آخرون في متابعة تلك العملية من أبنائه وأحفاده ، وهو ما لم نعرفه عن البديع أو أصحابه ، مما يرجّح أن استنساخ مقامات البديع ، بعد وفاته ، كان اختياراً فردياً من أحد أصحابه أو المتعصبين له أو النسّاخ والورّاقين الذين

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٢٤ .

(٢) انظر : فهرست ابن النديم ، ص١٧ .

(*) قال بهذا الرأي مصطفى صادق الرافعي في ردّه على زكي مبارك . انظر : مصطفى صادق الرافعي ، خطأ في إصلاح خطأ ، مجلة المقتطف ، م : ٧٦ ، ١٩٣٠ ، ص٥٩٠ .

ينجزون ذلك بهدف تحقيق عائد ربحي مقبول . وعلى هذا ، يمكننا الاطمئنان إلى أن عدد النسخ التي وصلتنا لمقامات البديع ، قليل إذا ما قورن بما وصلنا من نسخ مقامات الحريري الكثيرة . يذكر لنا بروكلمان اثنتي عشرة نسخة من مقامات بديع الزمان ، وهي ، كما يبدو ، نسخ عادية ليس فيها شيء مميز كتوقيع المؤلف أو ابنه أو إجازتهما أو تزيينها بمنمنمات وتصاوير شارحة كما فعل يحيى بن محمود الواسطي في مخطوطته المشهورة لمقامات الحريري ، أو غير ذلك من الأمور التي تعطي لنسخة ما أهمية وقيمة مضاعفتين ، وهذا على خلاف النسخ الكثيرة التي وصلتنا من مقامات الحريري ، فمن بين تلك النسخ الكثيرة «توجد واحدة كتبت سنة ٥١٣هـ وعليها إجازة من المؤلف بخطه في مكتبة خالص أفندي (بلا رقم) . وهناك نسخة بخط حفيده محمد بن محمد كتبها سنة ٥٥٧هـ/١١٦٢م في المتحف البريطاني ثان ١٠٠٦ ، ونسخة ثالثة يقال إن ابنه قابلها في مكتبة سباط ٢٦٥»[(١)] ، كما بقي لنا من تلك المقامات عشر مخطوطات مزوّقة بالتصاوير والمنمنمات الشارحة[(٢)] ، وأنت إذا أضفت عدد تلك النسخ الكثيرة التي يشير إليها بروكلمان وغيره ، إلى عدد الشروح ، ولا ننسى أن الشرح يتضمن النص المشروح مما يعني توافر نسخ بعدد الشروح الموجودة التي عرفتها مقامات الحريري ، لأدركت حجم النسخ المخطوطة التي وصلتنا من تلك المقامات ، ومدى العناية والاهتمام اللذين أحاطا بسيرتها . وبذل الوقت والاهتمام بنص ما هو حكم قيمة على ذلك النص ودليل على تفرّده من بين أقرانه .

وخلاصة الأمر أن مقامات بديع الزمان لم تحظ بذلك الصيت والانتشار الواسعين ، اللذين حظيت بهما مقامات الحريري في الثقافة العربية الإسلامية . وإلى ذلك ترجع قلة النسخ المخطوطة المتوافرة لمقامات البديع ، إذا ما قيست بما هو متوافر من نسخ مقامات الحريري ، أو أي كتاب آخر حظي باهتمام كبير ككتاب «الجمهرة في اللغة» لابن دريد الذي كان منه في خزانة العزيز بالله الفاطمي مائة نسخة ، وكتاب «تاريخ الطبري» الذي كان منه في خزانة كتب الفاطميين بمصر مائتان وألف

---

(١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج :٥ ، ص١٤٥ .

(٢) انظر : ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار الشروق ، ط :١ ، ١٩٩٢ ، ص١١ .

نسخة[1] . وقلة الاهتمام بمقامات الهمذاني سبب من أسباب قلة النسخ ، كما أنه سبب من أسباب تباين روايات نسخها واختلافها ، وكثرة عبث النسّاخ في ألفاظها «من تحريف يفسد المبنى ويغيّر المعنى ، وزيادة تضر بالأصول ، وتذهب بالذهن عن المعقول ، ونقص يهزّع الأساليب ، وينقض بنيان التراكيب»[2] . ومن هنا كانت أمام محمد عبده مهمة شاقّة ، فليس أمامه إلا نسخ معدودة عبث النسّاخ فيها ، لم تسلم من تحريفاتهم وتغييراتهم .

لم تكن طبعة محمد عبده (١٣٠٦هـ/١٨٨٩م) أول طبعة لمقامات بديع الزمان ، بل كانت مسبوقة بطبعات عديدة ، فقد طبعت على الحجر في طهران (١٢٩٦هـ/١٨٧٩م) ، وفي الهند في السنة ذاتها ، وطبعت كذلك في بولاق (١٢٩١هـ/١٨٧٤م) ، وفي استانبول (القسطنطينة) (١٢٩٨هـ/١٨٨١م) ، وفي القاهرة (١٣٠٤هـ/١٨٨٦م) ، وطبعت مع ترجمة هندستانية لوكيل أحمد إسكندر بوري في لكنو (١٣٠٦هـ/١٨٨٩م) . غير أن طبعة محمد عبده تبقى أكثر الطبعات أهمية وضبطاً ، فإذا كانت طبعات المقامات الأولى ، شأن كثير من طبعات تلك الحقبة ، لم تخل من الأخطاء والأغلاط والتصحيف والتحريف بحسب رواية محمد عبده ، فإن أغلب الطبعات التي ظهرت بعد طبعة محمد عبده ، لم ترق إلى مستواها ، بل ظلت ترجع إليها ، وتعتمدها نسخة أماً استوفت الغاية ، ووصلت إلى حالة من الكمال جعلت منها النص الأخير والنهائي والمغلق لمقامات البديع .

ومع هذا تبقى لطبعة بولاق وطبعة القسطنطينة (أستانبول) ميزة خاصة ، فعلى الرغم من أننا لم نطّلع على هاتين الطبعتين ، فإن ما توافر لنا من معلومات عن ميزات طبعات القسطنطينة وبولاق يسمح لنا بإبداء بعض الملحوظات بشأنهما . فمن المعروف أن طبعات هاتين المطبعتين لم تكن ، حتى لحظة طباعة مقامات البديع على الأقل ، تعنى بتحقيق المخطوطات تحقيقاً علمياً ، فكان يكفي لطبع الكتاب توافر نسخة واحدة دون البحث عن بقية النسخ المخطوطة للمقابلة بينها والوصول إلى نص

(١) انظر : محمود محمد الطناجي ، أوائل المطبوعات العربية في مصر ، في ندوة «تاريخ الطباعة العربية حتى انتهاء القرن التاسع عشر» ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ط :١ ، ١٩٩٦ ، ص٣٥٥ .

(٢) شرح مقامات بديع الزمان ، ص١ .

صحيح[1] ، كما أنك لا تجد في هذا الكتاب المطبوع أي ذكر للأصول التي اعتمد عليها في إخراجه ، «فنحن لا نعرف تاريخاً أو وصفاً كاملاً للنسخ المخطوطة التي طبع عليها كثير من أمهات كتب التراث في ذلك الزمان»[2] . ومع ذلك فإن العناية بتصحيح الكتاب لنشره خالياً من الأخطاء كان أمراً يثير الإعجاب حقاً في هاتين المطبعتين . ففي مطبعة أستانبول أحدث السلطان أحمد الثالث لجنة رقابة لمتابعة عملية النشر ، وكانت هذه اللجنة تتألف من أربعة علماء ، وتتمثل مهمتها في اختيار الكتب بغرض طبعها ، وطلب ترخيص من الباب العالي بطبع أي كتاب ، وتصحيح نص الكتاب وإصلاح الأخطاء المطبعية قبل إعطاء الإذن بالسحب[3] . أما مطبعة بولاق فقد حظيت بعناية فائقة في التصحيح والمراجعة ، فقد أوكلت تلك المهمة لعلماء متخصصين «كانوا يقومون بعملهم في أمانة تامة وحرص شديد ، فندر في مطبوعات بولاق التصحيف والتحريف ، وجاءت النصوص كاملة موفورة ، لا سقط فيها ولا خلل»[4] . كل هذا يجعلنا نطمئن إلى سلامة نص المقامات البديعية المطبوع في هاتين المطبعتين . وعلى صعيد آخر كان طبع المقامات في طهران سنة ١٢٩٦هـ قد تم باهتمام ورعاية من قبل أحد العلماء وهو محمد تقي بن محمد أمين شريف واعظ الشيرازي[5] .

ومع كل تلك العناية والاهتمام بالتصحيح والمراجعة ، تبقى لطبعة محمد عبده ميزة خاصة لا تشاركه فيها أية طبعة سابقة ، ولا حتى لاحقة . فمن المعروف أن مطبعة أستانبول ومطبعة بولاق مطبعتان حكوميتان ، ومن المعروف أيضاً أن هذه

---

(١) انظر : صلاح الدين المنجد ، منهج نشر التراث في أوائل القرن الرابع عشر الهجري ، في ندوة «تاريخ الطباعة العربية» ، ص٣٣٩ .

(٢) أوائل المطبوعات العربية في مصر ، ص٣٦٨ .

(٣) للمزيد انظر : وحيد قدورة ، أوائل المطبوعات العربية في تركيا وبلاد الشام ، في ندوة «تاريخ الطباعة العربية» ، ص١٢٨-١٢٩ .

(٤) أوائل المطبوعات العربية في مصر ، ص٣٦٦ . ولمزيد من الإطلاع على جهود العلماء المصححين وفضلهم وطريقتهم في التصحيح راجع : المرجع نفسه ، ص٣٦٣-٣٦٧ .

(٥) انظر : عبد الجبار الرفاعي ، معجم المطبوعات العربية في إيران ، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي ، طهران ، ط :١ ، ١٤١٤هـ ، ص٦٢٧ .

المطابع لم تكن تتحسَّس حاجات السوق ومتطلباته . وعلى هذا ، فليس في إقدامها على نشر مقامات البديع دليل على وعي بخصوصية هذه النص وأهميته . كانت الغاية قد تحددت في نشر كنوز الثقافة العربية الإسلامية في كل علم وفن ، فمطبعة بولاق التي نشرت مقامات البديع ، نشرت معه «منهاج السنة النبوية» لابن تيمية في أربعة أجزاء ، و«الفتوحات المكية» لمحيي الدين بن عربي في أربعة أجزاء ، و«تفسير الطبري» ، و«تفسير الفخر الرازي» ، و«صحيح البخاري» ، و«وفيات الأعيان» . . . ، كما أنها طبعت «ألف ليلة وليلة» طبعتين ، وكتاب «رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه» لابن كمال باشا ، وهو أشهر كتاب جنس في المكتبة العربية . وهو ما يؤكِّد أن الذين وجَّهوا حركة الطبع الحكومية نظروا إلى التراث نظرة شمولية كلية ، وكانوا مدفوعين برغبة قومية في النهوض والإصلاح عن طريق بعث هذا التراث .

تعد طبعة الشيخ محمد عبده مرحلة هامة في حياة المقامات البديعية ، فالذي جهد من أجل طبعها محققة مشروحة شخصٌ لا مؤسسة حكومية . صحيح أن الشيخ محمد عبده كان ذا هاجس إصلاحي تنويري ، كما هو شأن المشرفين والمصححين في المطابع الحكومية ، إلا أنه كان يمارس في نشره عملية انتقاء واختيار . فمن المعروف أن الشيخ محمد عبده أنجز تحقيقه وشرحه لنص «مقامات بديع الزمان الهمذاني» أثناء إقامته منفياً في بيروت ، ومن المعروف كذلك أنه أنجز ، في الفترة ذاتها ، تحقيقه وشرحه لـ«نهج البلاغة» ، وكأنه بذلك يرمي إلى تقديم نموذجين أدبيين رفيعين لشبان ذلك العصر ، أحدهما يمثّل الغاية في البلاغة الشفاهية ، والآخر يمثّل الغاية في البلاغة الكتابية . فإذا كان الشيخ يهدف إلى إحياء السليقة اللغوية العربية الأصيلة الشفاهية والكتابية ، فليس ثمة ما هو أهم من هذين النصين . فـ«نهج البلاغة» «هو أشرف الكلام وأبلغه بعد كلام الله تعالى وكلام نبيه (ص) ، وأغزره مادة وأرفعه أسلوباً وأجمعه لجلائل المعاني»[1] ، و«كلام» بديع الزمان «يباهي كلام أهل الوبر رصانة ورفعة . ويمتزج بطباع أهل الحضر رقة ورواء صنعة ، فبينما يخيّل

---

(١) محمد عبده ، شرح نهج البلاغة ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، د . ت ، ج :١ ، ص٦ .

لسامعه أنه بين الأخبية والخيام ، إذ يتراءى له أنه بين الأبنية والآطام»(١) ، وبهذا ، فهو يقدّم للطالبين نفائس اللغة ، والطامعين في التدرج في مراقيها ، نموذجين أدبيين يحققان لهم ما كانوا يبتغونه من سلائق عربية سليمة وملكات لغوية أصيلة ، إذ الكل منهم «يطلب لساناً خاطباً وقلماً كاتباً»(٢) ، غير أنهم يتنكّبون الطريق السليم ، وينحرفون عن الوسائل المؤدية إليه ، فيجعلون وسليتهم مطالعة كتب المراسلات والمقامات المتأخرة التي لم يُراعَ فيها «إلا رقة الكلمات ، وتوافق الجناسات ، وانسجام السجعات ، وما يشبه ذلك من المحسنات اللفظية التي وسموها بالفنون البديعية ، وإن كانت العبارات خلواً من المعاني الجليلة ، أو فائدة الأساليب الرفيعة»(٣) . وهو نوع من الكلام وضعه الشيخ محمد عبده في «أدنى طبقات القول ، وليس في حلاه المنوطة بأواخر ألفاظه ما يرفعه إلى درجة الوسط»(٤) ؛ ولهذا كان يرى أن الوسيلة السليمة لتحصيل السلائق اللغوية والملكات العربية الأصيلة ، إنما تكمن في مدارسة «ما جاء عن أهل اللسان ، خصوصاً أهل الطبقة العليا» التي يتربع على قمتها كلام الإمام علي في نهج البلاغة ، وكتابات بديع الزمان الهمذاني في مقاماته .

كان إخراج محمد عبده لمقامات بديع الزمان مصحّحة مشروحة عملاً خطيراً في حياة المقامات ، ومؤشراً جيداً على تحقق تحوّل في تاريخ تلقيها . فاختيار هذه المقامات دون غيرها اعتراف من محمد عبده بتميزها عن غيرها من مقامات المتأخرين بما فيها مقامات الحريري . كما أن استحضارها لتحقيق غايات تعليمية لغوية قد ربط بينها وبين هذه الغايات برباط متين ، لم يتح لها الفكاك منه إلا في المنتصف الثاني من القرن العشرين . كما يجب ألاّ يغرب عن بالنا أن مقامات البديع لم تحظ ، قبل الشيخ محمد عبده ، بمن يشرحها ، وهذا لا يرجع إلى قلة العناية بها فحسب ، بل لأن اللغة التي كتبت بها تلك المقامات لم تكن معقدة ولا غامضة ، فكانت طوال تسعة قرون نصاً واضحاً مفهوماً ، ولكن ما إن اقترب القرن التاسع عشر من نهايته حتى بدا ذاك النص غريباً في بعض كلماته ، وخفياً في كثير من إشاراته ، وغامضاً في تأليف

---

(١) شرح مقامات بديع الزمان ، ص١ .

(٢) شرح نهج البلاغة ، ص٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٦ .

(٤) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

بعض عباراته ، فمسّت الحاجة إلى شرح يكشف عنه حجاب الغرابة والخفاء والغموض ، وقد أنجز الشيخ محمد عبده تلك المهمة بناء على طلب تقدم به بعض «حفدة العربية» من سكّان سورية .

ففي الوقت الذي يدل هذا الطلب على مدى الاهتمام بمقامات بديع الزمان ، ومدى الحاجة إليها ، فإنه يعمل كمؤشر على بداية تحوّل في تلقي تلك المقامات وفهمها وطريقة التعامل معها . فهي نص يستعان باحتذائه على تحقيق تلك السلائق العربية والملكات اللغوية التي كان الجميع يتطلع إليها . كما أن النظر إليها بوصفها نصاً غريباً خفياً غامضاً ، جعل منها نصاً مرفوضاً مستبعداً لدى الجيل اللاحق من المتلقين الذين لم يعنهم أمرٌ أكثرُ من تحصيل لغة شفافة بسيطة وأسلوب سهل جميل يعبِّر عن المشاعر الذاتية والأحاسيس الخاصة .

كان الشيخ محمد عبده يهدف ، من وراء شرح المقامات الهمذانية وتحقيقها ، إلى تحقيق أمرين ، الأول تسهيل فهم الكتاب ، وذلك بـ«تفسير غريبه وتبيين خفيّه وتوضيح غامضه»[1] ، والأمر الثاني تصحيح متن الكتاب وتخليصه من عبث النُسَّاخ بتحريف ألفاظه وإفساد معانيه بالزيادة أو النقصان . وإذا كان تحقيق الأمر الأول صعباً لعدم وجود سابق يقتفيه ولا ذي مثال يحتذيه ، فإن تحقيق الأمر الثاني أكثر صعوبة ومشقة . فعلى الرغم من تعدد النسخ لدى محمد عبده ، فإن الأمر ظل عظيم المشقة ، فلم يزده تعدد النسخ إلا مشقة فوق مشقته ؛ لأنه قد ضاعف من مشقة الاختيار «لتباين الروايات واتفاق الكثير منها على ما لا يصحّ معناه ، ولا يستجاد مبناه»[2] . ولهذا لن يكون غريباً علينا أن نجد محمد عبده يقوّم كثيراً من عبارات المتن الذي اختاره وضبطه[*] ، وهو ما لم نعهده عنده في ضبطه وشرحه لـ«نهج البلاغة» . ومع هذا فهو يتبع ، في تصحيحه لمتن المقامات ، منهجاً سليماً في التحقيق ، فهو يعتمد أكثر من نسخة ، ويوازن بينها ، فـ«إن تعدّدت الروايات على معان صحيحة أثبتنا في الأصل أولها بالوضع . إما لتأيّده بالاتفاق مع أكثر الروايات ، وإما لتميّزه بقرب معناه

---

(١) شرح مقامات بديع الزمان ، ص٢ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(*) انظر مثلاً : ص٦ ، ١٠ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٠١ وغيرها .

مع ما احتفّ به من أجزاء القول ، ثم أشرنا إلى الروايات الأخرى في التعليق»[١] .

يتضح من ذلك أن محمد عبده كان يعتمد في تصحيح متن الكتاب على معيارين ، الأول اتفاق أكثر الروايات على معنى صحيح ، والثاني مناسبة هذا المعنى للسياق النصي أو ما احتفّ به من أجزاء القول . وبناءً على هذين المعيارين راح يثبت في الأصل ، حين تتباين روايات النسخ ، أولاها بالإثبات ، والأولية هنا تتحقق بتوافر المعيارين المذكورين . ولهذا قد نجده يستحسن لفظة أو عبارة أو صورة ، ويراها أقرب وأجمل ، هذا في الوقت الذي لا يثبتها في الأصل . ففي المقامة الكوفية أثبت في الأصل هذه العبارة «وقد بقّل وجه النهار واخضرّ جانبه ، ولمّا اغتمض جفن الليل وطرّ شاربه» ، في حين أنه يجد عبارة «وقد بقّل وجه النهار وطرّ شاربه ، ولمّا اغتمض جفن الليل واخضرّ شاربه» ، الواردة في إحدى النسخ ، أجود وأقرب وأتمّ للتخييل . فطرور الشارب تتناسب مع «بقّل وجه النهار» أي خروج شعره ، كما أن اخضرار الجانب أي إظلامه يتناسب مع إغماض الليل لجفنه[٢] . وفي المقامة الأسدية يثبت كلمة «القتيلين» في قوله : «وقمت إلى أصحابي فحللت أيديهم وتوزعنا سلب القتيلين» ، في حين أنه يجد كلمة «قتيل» بالإفراد ، الواردة في إحدى النسخ ، أقرب إلى الصواب[٣] . وكذلك يعمل في مواضع أخرى من تعليقه .

إذا كان معيار «الاتفاق بين أكثر الروايات على معنى صحيح» قد جوّز للشيخ محمد عبده تهميش بعض الكلمات أو العبارات الواردة في روايات نسخ أخرى ، فإن المعيار الثاني ، مناسبة السياق ، قد سوّغ له تهميش مقاطع كاملة كان لها دور حاسم في تشكيل فهم معيّن لمقامات البديع من حيث هي نص متسق أو نقيضي . ففي المقامة الأزاذية كان عيسى بن هشام ببغداد في وقت الأزاذ (نوع من التمر) ، فخرج يبتاع له من ذلك التمر ، فوصل السوق وابتاع ما خرج من أجله . وبينما هو كذلك إذ وقعت عيناه على رجل قد لف رأسه ببرقع حياءً ، واحتضن عياله وأطفاله ، وهو يصيح بصوت مرتفع طالباً من المارة ما يسد جوع عياله ويقيم أوده ، فبادر عيسى بن هشام إلى إعطائه «أخذة من كيسه» ، فما كان من هذا الرجل إلا أن شكره ومدح صنيعه .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣ .

(٢) انظر : المرجع نفسه ، ص٢٥ ، هامش رقم (٧ ، ٨) .

(٣) انظر : المرجع نفسه ، ص٣٦ ، هامش رقم (٨) .

ورغب عيسى بن هشام في معرفة سر هذا الرجل ، فطلب منه أن يكشف له عن نفسه وسيتفضّل عليه بالكثير ، فكشف عن نفسه إذا هو أبو الفتح الإسكندري ، وأنشد هذا الأخير هذه الأبيات التي وردت في طبعة القسطنطينية :

«يا حـــريصـــاً على الغنى قـــاعـــداً بالمراصـــد
لست في سعـيك الذي حـصت فـيـه بقـاصـد
إن دنيـاك هـذه لسـت فـــيـهـــا بخـــالـــد
بعض هـذا فـــإنما أنت سـاع لقـــاعـــد»[1]

غير أن محمد عبده قد ترك هذه الأبيات ؛ لأنهاً تناسب حال الزاهدين النافضين أيديهم من الدنيا وحطامها ، أما أبو الفتح فقد كشف حاله عن حرص على قليل حطام الدنيا وكثيره ؛ ولهذا فالأبيات التي تناسبه هي هذه :

«فـــقض العـــمـــر تشـــبـــيـــهـــاً
عـــلـى الـنـاس وتمـويـهـــــــــاً
أرى الأيـــام لا تـبـــــــــــقـى
على حـــال فـــأحكيـــــهـــــا
فــــــيــــــومــــــاً شــرّها فــيّ
ويومـــاً شـــرّتي فــــيـــــهـــــا»[2]

يشكّل محمد عبده ، بهذا التهميش والإثبات ، فهماً خاصاً لنص مقامات بديع الزمان ، يقوم على ضرورة تحقّق الاتساق النفسي والسلوكي لشخصيات هذا النص . فأبو الفتح الذي ظهر في المقامة الأولى (القريضية) كاذباً محتالاً حريصاً على تحصيل المال ، يجب أن يظل حاله كذلك إلى نهاية الكتاب . وعيسى بن هشام الذي ظهر في المقامة ذاتها أديباً ثريّاً يتعفّف عن التكدّي والاحتيال ، يجب أن يظل كذلك حتى نهاية الكتاب . ومن هنا لم تَفُت محمد عبده الإشارة إلى ضرورة تنبيه القارئ إلى أن تلك الأوصاف البطولية والسمات النبيلة التي يمدح الإسكندري بها نفسه في المقامة السجستانية ، هي في الحقيقة «لاسمه في مسمياته لا لشخصه في هوان ذاته وتقلّب

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٣ ، هامش رقم(٢) .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٢-١٣ .

صفاته»[1] . كما أنه لا يثبت ، في المقامة الجرجانية ، البيتين اللذين وردا في رواية إحدى النسخ منسوبين لأبي الفتح ؛ لأنهما ، بحسب قوله ، لا يناسبان حال أبي الفتح الإسكندري ، وهذان البيتان هما :

عــجــبت لمفــتــون يخلّف بعــده
لصــاحبــه مــا كــان جمع من كــسب
حــووا مــاله ثم اســتــهلوا لقــبــره
ببــادي بكاء تحتــه ضــحك القلب»[2]

وقد ذهب إلى أن الواعظ في المقامة الأهوازية لم يكن أبا الفتح الإسكندري ؛ لأنه لم يعهد فيه العفة والزهادة ، في حين أن إحدى النسخ تذكر أن الواعظ كان أبا الفتح الإسكندري ، فلو صحّت هذه الرواية فإن الموعظة ستكون ، بحسب قول محمد عبده ، «فلتة من فلتات أبي الفتح خالف بها ما تعوّد من مجونه وأطوار جنونه»[3] . كما لا يفوت محمد عبده الإشارة إلى الأمر الغريب في المقامة البغدادية ، وهو أن المحتال فيها ليس أبا الفتح الإسكندري ، بل عيسى بن هشام[4] ، وهذا مخالف لما عهدناه في هذه الشخصية ، فعيسى بن هشام قد يكون لاهياً خمّاراً كما في المقامة الخمرية والأهوازية ، إلا أنه لم يظهر ماكراً محتالاً إلا في هذه المقامة .

وهكذا يشكّل محمد عبده ، بتصحيحه لمتن المقامات وشرحه له ، فهماً خاصاً لنص المقامات الهمذانية ، فهي نص متسق كاتساق شخصياته ، لا تناقض فيه ولا مفاجآت تشوّش الفهم . كما أنه يجب ان يكون أكثر احتشاماً ليتناسب مع الغاية التعليمية التي كان يرمي إليها في عمله . غير أن المقامات نص متشعب ، فيه «افتنان بأنواع من الكلام كثيرة» ، بعض تلك الأنواع لا يناسب آداب هذه الأيام ، فهي مما يستحي الأديب من قراءته ، ويخجل من شرح عباراته ، «ولا يجمل بالسّذّج أن يستشعروا معناه ، أو تنساق أوهامهم إلى مغزاه» ، فكيف يمكن التعامل مع هذا التشعّب والافتننان في المقامات؟ لم يجد محمد عبده حرجاً في ممارسة دور

(١) المرجع نفسه ، ص٢١ ، هامش رقم (٦) .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٠ ، هامش رقم (٤) .

(٣) المرجع نفسه ، ص٥٨ ، هامش رقم(٣) .

(٤) المرجع نفسه ، ص٥٩ ، هامش رقم(٥) .

بروكست(*) في تقطيع أوصال المقامات لتتناسب مع رؤيته وفهمه وغايته ، فلم يتورّع عن حذف مقامة كاملة (المقامة الشامية) ، وحذف مقاطع كاملة من المقامة الرصافية(**) والشيرازية ، وإغفال كلمات من المقامة الدينارية . بل رأى أن هذا العمل ليس «بدعاً ولا من الممنوع شرعاً ، فقد جرت سنة العلماء بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص ، وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك»[1]. وبهذا كان محمد عبده قارئاً بروكستياً عنيفاً ، مارس علي مقامات البديع التشذيب والتهذيب والتعذيب ؛ لتخرج بعد ذلك نصاً موحّداً ومتسقاً ورفيعاً ومحتشماً ومسوّىً ونقياً من كل الشوائب والأطراف الزائدة أو عديمة الفائدة من منظور محمد عيده .

لقد كان محمد عبده بذلك يؤسس النصَّ الأخير والنهائي والناجز لمقامات البديع ، النصَّ الذي لن يتغيّر بمرور الأيام ، ولن يجرؤ أغلب شرّاح المقامات ومحققوها على مخالفته . فهي النص المغلق والمدوّنة النموذجية المعتمدة والمعترف بها لمقامات بديع الزمان الذي لم يعد مسموحاً لأيٍّ كان أن يضيف إليه أي كلمة أو يحذف منه أي كلمة أو يعدِّل فيه بأن يثبت ما أقصاه الشيخ محمد عبده أو يقصي ما أثبته ، فظلت المقامات الواحدة والخمسون المثبتة كما هي ، بل ازدادت تمكّناً وانغلاقاً

(*) بروكست هو قاطع طريق يوناني كان يعذّب ضحاياه بطريقة غريبة . كان له فراشان : أحدهما كبير والآخر صغير ، وكان يطرح الضحية الطويلة على الفراش الصغير ، والقصيرة على الفراش الكبير ، ثم يعمد إلى أرجل الطويلة فيقطعها لتتناسب مع الفراش الصغير ، أما الضحية القصيرة فقد كان يجذب أرجلها وأيديها حتى تكون مساوية للفراش الكبير . بهذا المعنى يمكن اعتبار قراءة محمد عبده للمقامات قراءة بروكستية .

(**) من الأمور الغريبة حقا أن محمد عبده حذف من المقامة الرصافية قصة الإسكندري كاملة ، لأنه لم يجد فيها شيئاً يستحق الذكر إلا إشارته إلى أن الليلة القمراء يقال فيها ليلة في غير زيّها !! وهذا يرجّح القول إن محمد عبده لم ير في مقامات البديع إلا كتاباً أدبياً حوى ألفاظاً رفيعة وصورا مبتكرة ، على الناشئة أن يتحفظوها ويترسموها .

(١) المرجع نفسه ، ص٢ .

ومصداقية . وظلت المقامة الشامية(*) ، ومقاطع المقامات الأخرى التي ظهرت في طبعة القسطنطينية ، كأنها لم تكن في يوم من الأيام في عداد مقامات البديع . وإذا كان محمد عبده قد أشار إلى تركه لتلك المقامة والمقاطع والكلمات ، فإن من أتى بعده لم يشر إلى ذلك إطلاقاً ، وكأن هؤلاء لم يجدوا ما يستحق أن يشار إليه فضلاً عن استحقاقه للإثبات في المتن . ومما يعزّز مكانة طبعة محمد عبده أن الطبعات اللاحقة لم تشعر بضرورة الإشارة إلى شيء عن النسخ الأخرى للمقامات ، فهي تخلو خلواً تاماً من أية إشارة إلى نسخ أخرى ، وكأنها اعتمدت طبعة محمد عبده نسخة نهائية كاملة ، فلم تغيّر في متنها شيئاً إطلاقاً ، ولم تأت في شرحها بشيء جديد ، اللهم إلا مزيد من الاختصار كما هو شأن طبعة يوسف البقاعي (١٩٩٠)[1] ، وطبعة علي بوملحم (١٩٩٣)[2] ، أو مزيد من الإسهاب كما هو شأن طبعة محيي الدين عبد الحميد (١٩٢٣م)[3] . ومن هنا لم تكن غاية محمد عبده من تحقيقه لنص البديع تنحصر في تقديم هذا النص صحيحاً كما وضعه البديع ، بل الأهم من ذلك هو تقديم النص كما يتناسب مع رؤيته وفهمه ، وكما يتناسب مع حاجات الناشئة من أهل ذاك العصر . وإلا لو كانت الغاية تقديمه كما وضعه مؤلفه لما أقدم على حذف شيء منه ؛ لأن النص الذي يكتبه المؤلف دليل على ثقافته واطلاعه وشخصيته العلمية وخصائص عصره ومجتمعه ، وهو ما لم يكن يعني محمد عبده كثيراً .

(*) يذكر أحمد حسن الزيات إن بديع الزمان كتب أربعمائة مقامة لم يُعثر منها إلا على ثلاث وخمسين مقامة ، وبحسب هذا يكون المحذوف من طبعات المقامات ليس مقامة واحدة فحسب ، بل مقامتين . انظر : أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط : ٢٩ ، ١٩٨٥ ، ص٢٧٢ وص٤٥٨ .

(١) انظر : يوسف البقاعي ، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ، الشركة العالمية للكتاب ، ط :١ ، ١٩٩٠ .

(٢) انظر : علي بوملحم ، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار مكتبة الهلال ، ط :١ ، ١٩٩٣ .

(٣) انظر : محمد محيي الدين عبد الحميد ، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار الكتب العلمية ، د .ت .

٢ ، ٢ ، ٢ ، ٣ مسار التلقي النقدي : المقامات بين تمثُّل الطهطاوي ومواءمة روحي الخالدي(*)

في موازة وتقاطع مع التلقي الأدبي والفيلولوجي ، كان التلقي النقدي يشقّ مساره قاطعاً الخطوات ذاتها التي قطعها المساران السابقان . وبشكل أوليّ نستطيع أن نتحدث عن التلقي النقدي بوصفه شكلاً من أشكال الاشتغال على النص بهدف التأويل والتحليل والمقارنة والتقييم . وهو بذلك يختلف عن التلقي الأدبي بكونه لا يبدع نصاً من خلال تقاطعه مع نص سابق ، وعن التلقي الفيلولوجي بكونه لا يهدف إلى شرح النص أو تصحيح متنه وتحقيقه . ومما يلفت في هذا المسار من مسارات التلقي أن قراءة المقامات كانت تتم عادةً من منظور مقارن ، فحيناً تقرأ المقامات من خلال الأدب المسرحي الغربي ، وحيناً تقرأ أنواع غربية غير محددة من خلال المقامات وهكذا .

يرى بعض الدارسين في رفاعة رافع الطهطاوي بداية موفقة للدراسة النقدية والأدبية في العصر الحديث[1] . ومع أن الطهطاوي لم يحاول تأليف كتاب مستقل في النقد الأدبي ، فإن القارئ سيجد آراءه النقدية والأدبية مبثوثة في مؤلفاته الأخرى ، وبخاصة كتابه النفيس «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» (١٨٣٤م) الذي كان عبارة عن تدوينات لملاحظاته ومشاهداته في رحلته ذات السنوات الأربع التي قضاها في باريس . وليس هذا الكتاب ، من حيث الأصل ، بكتاب في النقد الأدبي ، غير أنه يحوي إشارات أدبية ونقدية ، وتلميحات مقارنية بين الأدب العربي والأدب الفرنسي ، ستفيدنا في تلمُّس البدايات الأولى لهذا المسار في التلقي الإحيائي .

(*) نستخدم التمثُّل (Assimilation) والمواءمة (Accommodation) بمعناهما عند عالم النفس المعروف «جان بياجيه» ، أي بوصفهما عمليتين معرفيتين يستخدمهما الفرد لتحقيق التوافق والتكيُّف مع البيئة لحظة التعامل المباشر معها . فالتمثُّل هو عملية استيعاب عناصر جديدة من خلال إدماجها في البناء المعرفي للفرد ، أما المواءمة فهي عملية تعديل في البناء المعرفي بهدف التكيّف مع موقف جديد أو عنصر جديد . انظر : رولان دورون وفرانسواز بارو ، موسوعة علم النفس ، تر : فؤاد شاهين ، عويدات للنشر والطباعة ، ط :١ ، ١٩٩٧ ، المجلد الأول ، ص٤٢ ، و١١٨ .

(١) انظر : عطية عامر ، رفاعة الطهطاوي . .الناقد الأدبي ، ضمن : «شوقي ضيف سيرة وتحية» (كتاب تذكاري) ، إشراف : طه وادي ، دار المعارف ، د .ت ، ص٣٣٨ .

ومع هذا فإننا لا ندَّعي أن الخروج من هذا الكتاب بصورة نهائية واضحة لمقامات البديع أمر متاح بسهولة، فالإشارات، وإن وجدت، تبقى شبحية عرضية، لا تكشف عن موقف محدد أو صورة واضحة. لا يرد ذكر المقامات، بوصفها نصاً أدبياً نوعياً، في الكتاب إلا مرتين وفي موضعين متباعدين: الأول في الفصل الثاني، حين تحدّث عن أهل باريس، فذكر منهم المستشرق الفرنسي المعروف «سلفستر دي ساسي» أو «سلوستر دساسي» بحسب قول الطهطاوي. ومن أجل تعريف القارئ بشهرة هذا المستشرق في التأليف باللغة العربية والاهتمام بالأدب العربي، عمد إلى ذكر نص مقدمته التي كتبها لشرحه مقامات الحريري. ثم بعد أن أورد المقدمة عقّب عليها بقوله: «وقال [أي دي ساسي] في المقدمة الفرنساوية لهذا الكتاب إن المقامات البديعية تفضل المقامات الحريرية، وقد ترجم إلى الفرنساوية عدة مقامات من الاثنين في مجموعة كتاب «الأنيس المفيد للطالب المستفيد» و«جامع الشذور من المنظوم والمنثور»[1]. فهل ينطوي إثبات المقدمة، والتعقيب عليها بذلك على دلالة بشأن فهم الطهطاوي لمقامات بديع الزمان؟ قد يكون هذا الاحتمال وارداً، فالطهطاوي بعد أن أثبت مقدمة دي ساسي خشي أن يتوهم القارئ أن المقامات الحريرية قد حازت الشرف والعظمة دون المقامات الهمذانية، فقد عدّ دي ساسي مقامات الحريري «العَلَم المشهور لعلم الأدب، يحسبه الخاصة والعامة واسطة عقده، وخلاصة نقده»[2]. ومن أجل دفع هذا التوهّم أثبت الطهطاوي ما قاله دي ساسي في مقدمة الطبعة الفرنسية لكتابه. وعلى الرغم من أن الطهطاوي يذكر هذا التعقيب دون تعليق، مما يؤيد موافقته الضمنية عليه، فإنه لا يذكر لنا أسباب تفضيل دي ساسي لمقامات البديع، ولا أسباب موافقته الضمنية على هذه المفاضلة. ولهذا تبقى مهمتنا، في إدراك صورة المقامات عند الطهطاوي في هذا الموضع، صعبة ولا تخرج عن دائرة التخمين الذي يسترشد بسياق القول وقرائنه.

لم يكن الطهطاوي في الموضع الثاني أكثر وضوحاً منه في الموضع الأول، فقد كان الموضع الثاني أكثر اقتضاباً وضبابيةً، ومع ذلك فهو أكثر دلالة، حيث يذكر

---

(١) رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، دار ابن زيدون، بيروت، ط :١، د.ت، ص٩٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٠.

الطهطاوي ، ضمن الفصل الرابع في فقرة «كتب في فنون مختلفة» ، أنه قرأ ، بمساعدة بعض الفرنسيين ، مجموعة من الكتب في تخصصات عدة شملت علم المنطق ومقولات أرسطو الفلسفية وعلم المعادن ، كما قرأ «كثيراً من كتب الأدب منها مجموع نويل ومنها عدة مواضع من ديوان فولتير وديوان راسين وديوان روسو ، خصوصاً مراسلاته الفارسية التي يعرف بها الفرق بين آداب الإفرنج والعجم وهي أشبه بميزان بين الآداب المغربية والمشرقية . وقرأت أيضاً وحدي [أي دون مساعدة من أحد الفرنسيين] مراسلات إنكليزية صنّفها القونت تسترفيلد لتربية ولده وتعليمه وكثيراً من المقامات الفرنساوية ، وبالجملة فقد اطلعت في آداب الفرنساوية على كثير من مؤلفاتها الشهيرة»[1] .

تبدو كلمة «المقامات» ، في سياق حديث الطهطاوي عن قراءاته واطلاعاته ، غريبة نوعاً ما ؛ لأن هذا النوع الأدبي لا يكاد يعرف في غير الأدب العربي . فاستخدام الطهطاوي لهذا المصطلح قد يكون من باب فرض اصطلاحات الأدب العربي على الأدب الفرنسي ، أو محاولة إدراك تلك النصوص الفرنسية من خلال تمثّلها واستيعابها ضمن المخططات القديمة التي عرفها الطهطاوي ، وشكّلت مقامات البديع والحريري إطارها المرجعي . فتسمية هذه النصوص الفرنسية بـ«المقامات» تعد استجابةً مبنية على ما سبق للطهطاوي أن خبره من المقامات العربية . خصوصاً أنه قرأ تلك «المقامات» وحده دون مساعدة أحد من الفرنسيين ، وهذا على خلاف قراءته لكتب المنطق والمقولات والمعادن التي تمّت بمعية أحد الفرنسيين . تذكّر قراءة الطهطاوي هذه بطريقة متّى بن يونس حين ترجم التراجيديا والكوميديا في «فن الشعر» لأرسطو بوصفهما فن المدح والهجاء ، فكلاهما كان يقرأ نصوصاً وأجناساً أجنبية من خلال تمثّلها وإدماجها ضمن النصوص والأجناس المألوفة لهما كقرّاء . لكن ما هي تلك «المقامات الفرنساوية» الكثيرة التي قرأها الطهطاوي في باريس؟ لم يذكر لنا الطهطاوي مثالاً لهذه المقامات الفرنساوية الكثيرة ، غير أن ورود هذه الإشارة في سياق حديثه عن مؤلفات أدبية لفولتير وراسين وروسو ، يرجّح أن المقامات الفرنساوية ضرب من المؤلفات الأدبية . لكن بم تمتاز؟ ولماذا أسماها الطهطاوي مقامات؟ ما التشابه بينها وبين المقامات الهمذانية أو الحريرية؟ كل ذلك لا نملك

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٣٢ .

إجابة محددة عنه، بيد أن الربط اللغوي بواسطة عطف «كثيراً من المقامات الفرنساوية» على «مراسلات إنكليزية»، قد يوحي بأن المقامات الفرنساوية مؤلفات أدبية قريبة من تلك المراسلات الإنجليزية التي صنفها القونت تسترفيلد لتربية ولده وتعليمه. بمعنى أن المقامات الفرنساوية عبارة عن مؤلفات أدبية تصنّف من أجل تعليم الأولاد وتربيتهم، مثلها كمثل المقامات العربية التي فُهِمَت بوصفها أحاديث تصنّف من أجل «تعليم الناشئة أساليب اللغة العربية وألفاظها المختارة». ويرجّح هذا التصور أن الطهطاوي يقدِّر أسلوب السجع تقديراً عالياً، ويعده «لسان العلوم والتاريخ والمعاملات والمراسلات والخطابات ونحو ذلك»[١]. ويرى أن «تقفية النثر» مقصورة على لسان العرب، فليس «في اللغة الفرنساوية تقفية النثر»[٢]. فمادام أسلوب السجع من المظاهر المميزة للمقامات العربية، وهو غير متوافر في اللغة الفرنسية، فإنه يمتنع بالاستتباع توافر مقامات فرنساوية، إلا أن يكون وجه الشبه بين هذه المقامات الفرنساوية والمقامات العربية أمراً مغايراً. فقد تكون تلك المقامات الفرنساوية قد كتبت بلغة رفيعة وغريبة، وهو ما يجعلها شبيهةً بالمقامات العربية. هل هذا الاستنتاج وارد؟ أم أن الطهطاوي نظر إلى الغاية التعليمية المزعومة في المقامات العربية فأطلق على تلك المؤلفات مصطلح «مقامات». وسواء أصحَّ هذا أم ذاك، فالمؤكد أن الطهطاوي كان يدرك المؤلفات الفرنساوية تلك من منظور الأدب العربي. وليس هذا التمثّل بغريب من رجل كالطهطاوي، فمادامت بلاغة العرب هي أكمل البلاغات، ولسانهم «هو أعظم اللغات وأبهج، وهل ذَهَبٌ صرف يحاكيه بهرج؟»[٣]. مادام الطهطاوي يقارب الأدب الفرنساوي من موقف أدبي قوي يرى في بلاغة العرب وأدبهم ولسانهم ما لم يره في بلاغة «ريثوريقا» الفرنساويين وأدبهم ولسانهم، فإن حصول هذا التمثُّل من الطهطاوي ليس أمراً غريباً. ولهذا لم يجد الطهطاوي، على خلاف خلفه روحي الخالدي، ضرورة للمقارنة بين المسرح «التياتر» الفرنسي الذي شاهد بعض عروضه، وقرأ بعض نصوصه في باريس، وبين المقامات العربية الهمذانية والحريرية. فعلى الرغم من التشابه الواضح واللافت بينهما، فإن ذلك لم

(١) المرجع نفسه، ص٢٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٨٨.

يشغل الطهطاوي قطُّ . ومن هنا يعبّر موقف الطهطاوي المتمثِّل عن لحظة تاريخية تختلف عن اللحظة التي وقف فيها روحي الخالدي بعد سبعة عقود موائماً بين المقامات العربية والمسرحيات الدرامية الفرنسية .

سبعة عقود تفصل بين «تخليص الإبريز» (١٨٣٤م) و«تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو« (١٩٠٤م) لمحمد روحي الخالدي . وخلال هذه العقود السبعة تغيّرت أوضاع العالم العربي تغيّراً كبيراً ، فالبعثات الخجولة إلى الغرب زمن الطهطاوي أصبحت على قدم وساق ، والمبعوثون الأزهريون أو العسكريون حلّ مكانهم نمط جديد من المثقفين أو «من أنصاف المتعلمين ومن المتخرجين من المدارس المتأثرة بالطراز الأوروبي» بحسب عبارة روحي الخالدي . ومع ذلك كان علينا أن ننتظر حتى نهاية القرن التاسع عشر لنجد تبلوراً واضحاً للتلقي النقدي للمقامات العربية الهمذانية والحريرية . فالمتتبِّع لا يجد ، قبل روحي الخالدي ، ناقداً عالج قضية المقامات العربية الهمذانية والحريرية بالتفصيل والجدة التي يجدها في مؤلف روحي الخالدي . فكتاب «الوسيلة الأدبية» (١٨٧٥) لحسين المرصفي أشد محافظة وإعلاءً للشعر من أي كتاب غيره ، وكتاب «ارتياد السعر في انتقاد الشعر» (١٨٧٦) لمحمد سعيد لا يختلف عن رصيفه السابق كثيراً .

سبق أن رأينا محمد المويلحي يتحدث في مقدمة «حديث عيسى بن هشام» عن حديث «موضوع على نسق التخييل والتصوير» وإن كان في ظاهره حقيقة وحكاية لواقع اجتماعي محلي ، فهو «حقيقة متبرجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة»[(١)] . في هذا الوقت الذي كان محمد المويلحي ينشر حديثه في «مصباح الشرق» ، كان إبراهيم اليازجي ، ابن الشيخ ناصيف اليازجي ، يتحدث عن المقامات في سياق حديثه عن الخيال في «القصص المخترعة» . يكتب اليازجي عن التعريف الفلسفي للشعر ، فيذكر رأي من قال إن الشعر هو معاني من اختراع الخيال ، فيرفض هذا التعريف ؛ لأن الخيال في تقديره ليس هو علة التأثير في الشعر فحسب ، فالخيال موجود في غير الشعر ، موجود في «الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها . وهو غير خاص بالشعر بل هو في النثر أكثر ، ومنه أمثال لقمان وأقاصيص كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء وبستان الأزهار وغير ذلك مما يكثر في الخطب

---

(١) حديث عيسى بن هشام ، ص٦ .

والمناظرات وما جرى في طريقها . . وقد يكون في الشعر والنثر معاً كما في كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعل السيوطي في مقاماته وابن حبيب في كتابه نسيم الصّبا»[١] . فالمقامات ، من منظور اليازجي ، أقاصيص خيالية مخترعة تجمع بين الشعر والنثر في تصويرها للمناظرات الفكاهية وصفات المخلوقين . ومع أن هذه النظرة عامة ، فإنها خطوة متقدمة على النظرة التقليدية التي لم تر في المقامات إلا أحاديث لغوية ومسائل أدبية دُبِّجت بهدف التدريب والتعليم . وإشارة اليازجي إلى تصوير المقامات لصفات المخلوقين تشبه حديث المويلحي عن شرح «أخلاق أهل العصر وأطوارهم» ووصف «الناس في مختلف طبقاتهم» . وهذا وذاك يمهّدان الطريق لقراءة الخالدي المقارنة بين المقامات الهمذانية والحريرية وبين الدارما الغربية الكلاسيكية (راسين ، موليير ، كورني أو قورنيل بعبارة الخالدي) والرومانسية (شكسبير) .

غير أن روحي الخالدي (أو المقدسي) يفاجئنا منذ المقدمة بذاك المنشورة الذي كُتب باللغة الفرنسية من أجل تعريف القارئ الفرنسي بالكتاب . يكتب الخالدي في نهاية المنشور أنه كان بمقدوره أن يكتب الكتاب على طريقة المقامات المسجوعة ، ولكنه آثر أن يكون واضحاً ودقيقاً ومفهوماً ليتيح لجمهور القراء «من أنصاف المتعلمين ومن المتخرجين من المدارس المتأثرة بالطراز الأوروبي أن يتابعوه» . فليس من الضروري أن يجعل كتابه يتألق بتلك الكلمات «الغربية العويصة غير النافعة»[٢] .

كان هذا المنشور أشبه بالبيانات الأدبية التي تعلن منذ البداية اختلافها وتأسيسها لطريقة جديدة في التأليف ، ومنشور الخالدي هنا يعلن عن الانقطاع عن طريقة المقامات المسجوعة المثقلة بالكلمات الحوشية الغريبة ، والتأسيس لطريقة الوضوح والشفافية والدقة . وعلى الرغم من تشابه إشارة الخالدي هنا بما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني حين انتقد السجع والمحسنات البديعية ، وذلك حين ينتج عن استعمالها طمس المعنى وإفساده ، فإنه متأثر ، بدرجة أكبر ، بطريقة المدرسة الرومانية (الرومانسية) ، وشاعره المفضّل فيكتور هوكو الذي كان يصوّر بقلمه ما «يحسّ به قلبه

---

(١) إبراهيم اليازجي ، مجلة الضياء ، سبتمبر ١٨٩٩ ، ص٥ . نقلاً عن جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ص٣٣٩ .

(٢) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو ، ص٣٩ .

بدون تهافت منه على ترصيع الكلام بجواهر البديع وتدبيجه بحلل المجاز والتشابيه»[1] .

من هذا المنطلق يعلن الخالدي رفضه للسجع والكلف بالمحسنات البديعية ، فما دام الأصل في الكلام «للمعاني لا للألفاظ . لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك ما يصوره في نفسه ويشكّله في قلبه من المعاني (. . .) والاقتدار على الإبانة عن المعاني الكامنة في النفوس يسمى «الفصاحة» و«البيان»[2] ، ومادام الإنشاء ، كما ينقل الخالدي عن فيكتور هوكو ، «مثل الزجاج كلما صفا تلألأ»[3] ، ما دام ذلك كذلك فلروحي الخالدي أن يعلن تحفّظه على التكلّف لمحاكاة النماذج الأدبية العليا كالمعلقات السبع والمقامات الهمذانية والحريرية ؛ إذ ما دام الأصل في الكلام للمعاني ، والمقصود بالمعاني هنا مدلولها الرومانسي ، أي «إظهار أسرار الكون الذي نصبح فيه ونمسي ونحن غافلون عن كثير من حقائقه . ولا ندري بأي عبارة نترجم عنها ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذي نحيه [كذا] وهو سجن لنا»[4] ، ما دام ذلك كذلك فلا فائدة في تحمّل المشقة للإتيان بمعلقة ثامنة أو مقامات ثالثة ؛ إذ الأصل في الإنشاء أن يعبّر الفرد عن إحساسه الخاص ومشاعره الذاتية تجاه أسرار الكون وحقائقه ، لا أن يجيد احتذاء الفحول السابقين وفطاحل العربية الأولين .

ومع كل ذلك تبقى المقامات نصاً إشكالياً ملتبساً يثير القلق . فهي ، مع عنايتها بالسجع والألفاظ الغريبة التي أعلن الخالدي رفضه لها ، تشتمل على مظاهر درامية شغلت الخالدي ، وقادته إلى المقارنة بينها وبين مقابلها في الروايات التمثيلية التشخيصية الغربية . لا يتحدث الخالدي ، كما سيتحدث بعض النقاد العرب المحدثين من بعده ، عن مقامات قصصية ودرامية تراثية أثّرت في الأدب الحديث ، العربي والغربي وبخاصة الأسباني . بل كان حديثه تسجيلاً أولياً لبعض التشابهات التي وجدها بين المقامات العربية والروايات التمثيلية الغربية ، دون أن يطرح احتمال

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٦٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢١٠ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٦٣ .

التأثر والتأثير . وقد قاده إدراك التشابه هذا إلى الكشف عن أبعاد جديدة في مقامات بديع الزمان والحريري لم تكن تخطر على بال أحد من المتقدمين ، مما يؤكد أن النص لا يحيا بذاته ولذاته ، فكثير مما حواه النص يظل مستوراً عن الأعين ، حتى يتم لأحد القراء اكتشافه . وهكذا فالنص مزيج من سماته الذاتية وتلقيه الخاص ، وهو ما يجعل القارئ لا يستهدف النص وحده ، بل يكون فعل القراءة مصوباً نحو النص وتلقيه السابق معاً .

يذكر الخالدي مآخذ أدباء الإفرنج على المقامات العربية ، وهي مآخذ تتشابه كثيراً مع مآخذ التلقي الاستبعادي كما سنرى في الفصل الثاني . فالمقامات ، من هذا المنظور ، نصوص قصيرة لم يعتن مؤلفوها بتصوير الحكايات وتشخيصها على نحو ما ألفه الإفرنج أو اليونان قديماً ، حيث كانت غاية أصحاب المقامات مصروفة إلى سبك الألفاظ وتصنيفها . كما أنهم يأخذون عليها أيضاً «من جهة التهتك بالأخلاق والتغزُّل بالبنين كالتغزل بالبنات ووضع الحب في غير موضعه الطبيعي»[1](!) مما لم يعهد في أدب الأدباء الإفرنج المشهورين .

وقبل أن يشتد هذا التلقي الاستبعادي الباحث عن عيوب المقامات ، كان الخالدي وجورجي زيدان يمهّدان الطريق لمثل هذا التلقي . يذكر جورجي زيدان ، في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» (١٩١١) ، إن مقامات بديع الزمان فن من فنون اللغة جاءت على هيئة حكايات قصيرة مبنية على المجون وانتحال أسباب الكسب بالحيل . والمراد بها في الأكثر التفنن بالإنشاء وتضمينه الأمثال والحكم . ويرد قول بعض المستشرقين ممن ذهب إلى أن «مقامات الهمذاني أو الحريري ، من قبيل الدرام» ؛ إذ لا مسوغ ، من منظوره ، لذلك القول . فالمقامات «إنما يراد بها الفائدة اللغوية لما يتوخونه فيها من البلاغة والألفاظ الغريبة وإيراد الأمثال والحكم . وليس المراد مغزاها كما يريد الإفرنج من التمثيل»[2] . وقد بقيت هذه الصورة التي رسمها زيدان للمقامات لدى كل القراء اللاحقين ممن سنعرض لقراءاتهم في الفصل القادم .

على الرغم من وعي الخالدي بأن تلك المآخذ نابعة من النظر إلى المقامات

---

(١) المرجع نفسه ، ص٩٦ . وانظر كذلك ص٨٥ .

(٢) جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٩٢ ، م ١ ، ج ٢ ، ص٦١٠ . وانظر ص٥٨٥ .

العربية بمنظار الأدب الغربي ، فمن «قاس بنظره بين مقامات الحريري وبين رواية مضحكة من روايات موليير التشخيصية فهم معنى اعتراضهم [أي الأدباء الإفرنج] وحقيقة انتقادهم على مقامات الحريري والهمذاني وأمثالهما»[١] ، فإنه يصادق على تلك المآخذ ويقرّها حين يبحث للهمذاني والحريري عن مسوّغ لسلوكهم هذا المسلك . وذلك حين يقول : «إن هؤلاء الأفاضل لم يقصدوا بتأليف المقامة تصوير رواية مضحكة على أسلوب الكوميدية ولا رواية محزنة على أسلوب التراجيدية وإنما قصدوا إظهار المقدرة على تصنيف الكلام وتدبيجه بديباج الاستعارات وإلباسه حلل التشابيه وترصيعه بلآلئ البديع (. . .) من الكلام المدبج المصنع المرصع الذي لو نطق به على مرسح التشخيص لا يفهمه العوام ، ويحتاج الخواص إلى النظر في صنائعه وإعمال الفكر في بدائعه»[٢] . ومع هذا تبقى ثمة مسافة بين القول والقصد تسمح للقارئ باكتشاف مناطق قد تكون مجهولة لدى المؤلف ذاته . فقصد «هؤلاء الأفاضل» من إنشاء مقاماتهم شيء ، ونص مقاماتهم كما ظهر شيء آخر ، لا يتطابق بالضرورة مع ما قصدوا . ولهذا لم يفت الخالدي ملاحظة المظاهر المتشابهة بينها وبين الروايات التمثيلية الغربية ، وهو ما يؤكّد أن قراءة المقامات ، بمنأى عن سلطة التلقيات السابقة يمكن أن يتكشف فيها أبعاد جديدة ، ما كان بالإمكان الوقوف عليها إلا بإزاحة التلقيات السابقة التي شكّلت للمقامات صورة لا تتطابق بالضرورة مع ما هي عليه .

وأول ما يستوقف الخالدي ، في المقامات الهمذانية والحريرية ، هو سمات أشخاصها القريبة من سمات أشخاص الروايات التمثيلية الغربية . فأشخاص المقامات أناس واقعيون (دراميون) ، وبشر على الصورة الحقيقية للإنسان ، نجدهم في واقع الحياة اليومية ، ونشاهدهم في الطرقات والأسواق والمساجد والحانات والحمامات وفي محطات انتظار القوافل وفي باحات المدينة وسوحها . فأبو الفتح الإسكندري وأبو زيد السروجي ليسا بطلين خرافيين ذَوَيْ قدرات أسطورية كعنترة بن شدّاد وأبي زيد الهلالي والظاهر بيبرس في المتخيّل الشعبي . بل مثلهم كمثل «أشخاص الدرام» بشر «على الصورة الحقيقية للإنسان مثل هاملت وماقبت وأوتيلو الذين صوّرهم شكسبير

---

(١) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو ، ص٩٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٩٧ .

في رواياته المشهورة بهذه الأسماء»[١] . وبإمعان النظر في المقامات العربية ، من هذا المنظور ، سنجدها «تشابه ما عند الإفرنج من فن الكوميديا»[٢] . وسنجد أبا الفتح الإسكندري وأبا زيد السروجي يشبهان شخصيات الروايات التمثيلية الغربية ، مثل تارتوف نموذج الرياء ، وهارباغون نموذج البخل ، في مسرحيات موليير ، والراهب لورانس في مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير[٣] .

ولو سار الخالدي بمقارنته إلى أقصاها لوجد أن قواعد المسرح الكلاسيكي الثلاث (وحدة الزمان والمكان والعمل) التي ذكرها في كتابه ، تنسحب بيسر على مقامات الهمذاني والحريري . فحكايات هذه المقامات تحدث في زمن واحد وفي ظرف ساعات معدودات . كما أنها تقع في مكان واحد ، قد يكون مجلس أو خان أو مسجد أو سوق أو حمّام . . . . وبطلهما واحد وراويهما واحد يلتقيان وتنتهي المقامة بافتراقهما . غير أن مقارنة الخالدي ما كان لها أن تستمر ، وهي ترى في لغة المقامات العربية ستاراً كثيفاً يقف دونها ، ويمنع من اعتبارها دراما تامة مثلها مثل الدراما الغربية . فصاحب المقامات «جعل اهتمامه في انتقاء الألفاظ وبلاغة التعبير ، ولم يلتفت كصاحب الكوميديا لدرس أخلاق الرجال وبيان المزايا الخاصة بأفراد القوم أو الهيئة الاجتماعية»[٤] . وهذا ، في نظر الخالدي ، كاف لجعل الباحثين في أدب العرب لا يجدون في فن المقامات مثالاً «للدرام» . فلغة «الدِّرام» يجب أن تكون سهلة بسيطة ليفهمها من يحضر لمشاهدة عروضها على «مرسح التشخيص» . وعلى هذا ، فالمقامات لو مُثِّلت بهذه اللغة والأسلوب ، لما وجدت من يفهمها أو يستسيغها ؛ لأنها تحتاج إلى «غوّاص ماهر له ملكة راسخة» في لغة المقامات وأسلوبها ، فهي لم تكتب «للعوام وأهل السوق» ، وإنما تكتب «للخواص من علماء الرجال وأدبائهم وأصحاب الذوق منهم في الكلام وفي معانيه»[٥] . ولهذا السبب نجد «عوامنا» ، كما يقول الخالدي ، في كل قطر منصرفين عنها ومغرمين ، بدلها ، بقصص «الحكواتي» يدورون

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٨٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٦٦ .

(٣) انظر : المرجع نفسه ، ص١٤٩ وص١٧٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١٦٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص٩٧ .

وراءه من قهوة إلى أخرى «يتلذذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد والزير أبي ليلى المهلهل والزناتي خليفة وعلي الزئبق عايق زمانه وقصة الملك سيف والملك زاد بحت بن شهرمان وجميع ما ورد في ألف ليلة وليلة من الحكايات . وإذا بات بطل الحكاية في ضيق أو كرب لا يهدأ بالهم ولا تنام أعينهم إلا بعد تمام الخبر وفهم ما جرى له»(١) .

كان من الممكن لمقامات الهمذاني والحريري أن تكون موضوع اشتياق «العوام» وسماعهم . فحكاياتها فكاهية طريفة ، وموضوعاتها قريبة من الحياة الاجتماعية اليومية بسخريتها وتناقضاتها ، فكان من الممكن لها أن تستقبل باهتمام من قبل «التلقي الشعبي» ، وتستوطن وجدانه ومتخيّله مثلها مثل نوادر أشعب وجحا وغيرهما ، غير أن لغة المقامات الرفيعة وغير المعهودة عند «العوام» قد حالت دون ذلك . فلم تفلح كل محاولات بيرم التونسي في تقريب الهوة الفاصلة بين المقامات وبين التلقي الشعبي ؛ وذلك حين أنشأ مقاماته(*) في العقد الثالث من القرن العشرين (١٩٣٣ - ١٩٣٧) ، وصاغها بلغة بسيطة مألوفة عند «العوام» . كما لم تنجح من قبله محاولات محمد عبده من أجل وقف الاهتمام المتزايد بالأدب الشعبي المهمَّش ، وذلك حين أقدم على تصحيح مقامات البديع وشرحها . ولنتذكر في هذا المقام أن محمد عبده نشر طبعته لمقامات بديع الزمان في السنة ذاتها التي ظهرت فيها طبعة الأب أنطوان صالحاني لألف ليلة وليلة (١٨٨٩) عن المطبعة الكاثوليكية ، وهي ذات المطبعة التي نشرت طبعة محمد عبده للمقامات الهمذانية! كما سبق لمحمد عبده سنة (١٨٨١) أن نشر مقالاً بعنوان «الكتب العلمية وغيرها»(٢) بجريدة «الوقائع المصرية» الرسمية التي كان يحرّرها ، تناول في هذا المقال الكتب المتداولة في أيدي المصريين ، وقسّمها إلى خمسة أقسام يمكن إجمالها في : ١- الكتب النقلية الدينية . ٢-الكتب العقلية الحكمية . ٣-الكتب الأدبية . ٤-كتب الأكاذيب الصرفة مثل السير والقصص الشعبية . ٥-كتب الخرافات مثل السحر

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٥٤-١٥٥ .

(*) انظر مقامات بيرم التونسي في :محمد صالح الجابري ، محمود بيرم التونسي حياته وآثاره ، دار الغرب الإسلامي ، ط :١ ، ١٩٨٧ ، ج :٢ ، ص٦٢٧ - ٦٨١ .

(٢) انظر : علي شلش ، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث ، مكتبة غريب ، د .ت ، ص٢٢ .

السحر والتنجيم والكيمياء الكاذبة . وميّز في هذا المقال بين الأدب الرسمي الذي يبحث فيه عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق وتعليم الأدب ، والأدب الشعبي الذي يكون بعبارات سخيفة مخلة بالأخلاق وقوانين اللغة من قبيل كتب أبي زيد وعنتر عبس والظاهر بيبرس وألف ليلة وليلة .

وجدير بالذكر أن موقف محمد عبده من الأدب الشعبي لم يكن موقفاً فردياً شاذاً ، إنما كان تعبيراً عن موقف رسمي وثقافي عام . فقد قررت الحكومة في ذلك العام ألا يطبع كتاب دون الحصول على رخصة تجيز الطبع ، مع الحجز على ما يخلّ بالدين أو السياسة ، وكذلك «الحجز على طبع الكتب المضرة بالعقول ، المخلة بالآداب»[1] . وفي المقتطف سنة (١٨٩١) كتب يعقوب صرّوف ، مجيباً عن سؤال وُجّه إليه بشأن الفائدة من قراءة ألف ليلة وليلة وأبي زيد : «في قراءتها شيء من التسلية ، ولكن فيها مضار كثيرة ، لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»[2] . ومع ذلك بقيت «كتب الأكاذيب الصرفة» في انتشار متزايد ، خصوصاً بعد أن ألغى الإنجليز قانون المطبوعات السابق حين احتلوا مصر بعد عام واحد من صدوره (١٨٨٢) .

تزامنت تلك المنافسة ، بين أنصار الأدب الرسمي والأدب الشعبي ، مع ظهور بوادر التحوُّل في شروط التلقي ، حيث كان عبق المقامات يتوارى ، والجميع ينتظر حصول انقلاب جديد في مفاهيم الأدب وأنماط التلقي . ولم تكن محاولات المحمّدين الثلاثة (محمد المويلحي ، ومحمد عبده ، محمد روحي الخالدي) إلا وداعاً مؤثراً لعصر تألّقت فيه المقامات ، وداعاً حمل معه بوادر ذلك الانقلاب الذي لم يقتصر أثره على نمط تلقي مقامات البديع فحسب ، بل طال نمط تلقي الأدب العربي القديم جملةً ، نثره وشعره . فلم تكن مقامات البديع المتهم الوحيد ، بل امتدت لائحة المتهمين لتشمل الأدب العربي القديم . وإذا كان نجيب الحدّاد ، في «مقابلته بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» (١٨٩٧) ، قد اقتصر على الشعر ، فإن روحي الخالدي ، من بعده ، قد شمل الأدب العربي القديم في الجاهلية والإسلام .

أشار نجيب الحداد إلى العلاقة النفسية القوية بين الشاعر الإفرنجي وموضوع

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٣ .

(٢) مجلة المقتطف ، نوفمبر ١٨٩١ ، ص١٣٨ . نقلاً عن : المرجع نفسه ، ص٢٤ .

شعره ، ورأى أنه أقدر من الشاعر العربي على وصف حاله وموقفه وإحساسه ودخائل نفسه إزاء موضوع شعره . فالشعراء الإفرنج إذا وصفوا إحساسهم «أبانوا عن أدق خفاياه ، وبسطوا لعين الفكر ما لا تكاد تبصره عن الحس من غوامضه وسرائره ، وذلك لأنهم يتبعون وجدانات النفس إلى أقصاها فلا يفوتون منها جليلاً ولا دقيقاً . وتلك المزية التي يعتبرون الشاعر بها»(١) . أما الشاعر العربي فعلاقته بموضوعه أضعف لدرجة أنه يركز على وصف عناصر موضوعه الخارجية «الأعيان» ، وعلى إجادة البناء اللفظي والبلاغي . فالفرق بين الشعر العربي الشعر الإفرنجي يكمن في «أننا نفوقهم في وصف الشيء ، وهم يفوقوننا في وصف الحالة»(٢) . وإذا وضعنا هذه المقابلة أو المقارنة إزاء مفهوم الشعر الذي ارتضاه نجيب الحداد وقدّمه في مقدمة مقالته ، اتضح لنا نصيب الشعر العربي من هذه «الشعرية» الجديدة . فالشعر ، عنده ، هو «الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحسّ إلى عالم الخيال ، والكلام الذي يصوّر أرق شعائر القلوب على أبدع مثال (. . .) . وأخفى وجدانات النفس تتمثّل للمرء فيحسبها سهلة وهي منتهى الإبداع والإعجاز . بل هو [أي الشعر] الأنّة التي تخرج من قلب الثكلان ، والنغمة التي يترنح لترديدها الطروب النشوان ، والشكوى التي تخفف لوعة الشاكي ويأنس بها المحب الولهان»(٣) .

إذا كان نجيب الحداد قد قصر اتهامه الذي جاء ضمنياً بين تضاعيف مقابلته ، على الشعر ، فإن اتهام روحي الخالدي قد جاء صريحاً شاملاً أدب العرب القديم في الجاهلية والإسلام . فهو يقول ، وبعبارة تذكّر بمقالة نجيب الحداد المذكورة أعلاه : «إن أدباء العرب في الجاهلية والإسلام صرفوا عنايتهم في النظم والنثر إلى الألفاظ لا إلى المعاني . فالهدف الذي كان الأديب منهم يروم إصابته هو التفنن في طرق الإفادة وبيان المعنى الواحد بأساليب مختلفة من الكلام . (. . .) ولذا أظهر الأدباء كل مهارتهم في الألفاظ وبيّنوا اقتدارهم في معرفة اللغة وحفظ الأسماء الكثيرة والمترادفات (. . .) فألفوا في الألفاظ المهمل والمنقوط والمشجر وما يقرأ طرداً وعكساً

---

(١) نجيب الحداد ، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، منشورة في مجلة فصول ، ع :٤/٣ ، ١٩٩٢ ، ص٢٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٥٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٤٩ .

ولزموا في القوافي ما لا يلزم ونظموا لخاليّة وأمثالها . . .»[١] . أما قسطاكي الحمصي فقد اهتم بدراسة العلاقة القائمة بين الأدب وبين الزمان والمكان اللذين ظهر فيهما ؛ وذلك لأن «لكل زمن طريقة مألوفة من الكتابة»[٢] . ولهذا كان على الناقد أن يدقق البحث في هذه العلاقة ؛ «لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه ، وما تتلوه علينا العادات من تأثيراتها ، والأزياء من أفعالها في الأخلاق»[٣] . وبما أن اختلاف طرائق التعبير والتأليف إنما هو «مفعول تأثير المكان» ، فإن خصوصية التأليف في مقامات بديع الزمان الهمذاني إنما هي حاصلة بتأثير بيئة القرن الرابع الهجري ، وما شاع فيها من اعتناء بالترصيع والتسجيع[٤] . ولقد مثّل هذا الترصيع والتسجيع طبقة كثيفة حجبت قارئ المقامات الحديث عن معرفة عصرها وتفحّص بيئتها . فإذا كانت حسنة المقامات أنها «تنطوي على حكايات مهلية في ظاهرها ، تتضمن شيئاً كثيراً من آداب الفصحافة والبيان» ، فإن عيبها أنها «لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس ، أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلا شيئاً قليلاً جداً»[٥] .

وبهذا كان نجيب الحداد وروحي الخالدي وقسطاكي الحمصي يمهدون الطريق لأجيال التلقي القادمة لتأسيس مفهوم جديد للأدب ، مفهوم سيترتب عليه فهم مخصوص للأدب العربي القديم . وهو ما سوف يشكّل صورة كئيبة لهذا الأدب ، حيث رُمي بكل نقيصة وقصور ، وعُدّ مجرد «أدب شكلي عقيم» ، و«أدب ألفاظ لا أفكار وخيال» ، و«أدب جامد متشابه مبتذل» . ولم تكن المقامات إلا أول الأشكال التراثية استبعاداً ؛ لانطباق لائحة الاتهامات السابقة عليها أكثر من أي شكل آخر . ولهذا كانت المطالبة بأدب عصري حديث قرينة المطالبة بثورة على أدب المقامات «الجامد العقيم المتشابه المبتذل» . واللحظة التي سيكون فيها هذا الأدب العصري حقيقة واقعة هي تلك التي ستشهد انقضاء «عصر المقامات» أو الإجهاز عليه .

---

(١) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو ، ص٩٥ .

(٢) قسطاكي الحمصي ، منهل الوراد في علم الانتقاد ، تحرير وتقديم : أحمد الهواري ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩) ، ج :١ ، ص١٢٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص١٣١ .

(٤) انظر : المرجع نفسه ، ج :١ ، ص١٢٨ .

(٥) المرجع نفسه ، ج :٣ ، ص٣٨١ . وهو في هذا الموضوع يتحدث عن «مقامات الحريري» .

لقد كانت قراءة الخالدي وزيدان للمقامات بمثابة مرحلة انتقالية متذبذبة بين نمط التلقي الإحيائي من جهة ، ونمط التلقي الاستبعادي من جهة ثانية . إنه تذبذب بين التذكر من جهة ، والترقب من جهة ثانية . فقد كان الخالدي وزيدان يأخذان على أصحاب المقامات عنايتهم بالسجع والألفاظ الغريبة والمحسنات البديعية ، وانصرافهم عن بلاغة المعنى وتصوير الحكايات ، لكن القارئ يلمس وراء هذه المآخذ نغمة حزن وأسى ، متولدة عن خيبة الأمل وفشل التوقعات . لقد سُعد قسطاكي الحمصي بقصصية المقامات ، لكنه صُدم بكثافة سجعها الذي حجب ظروف عصرها وعادات القوم في مجتمعها . وفضلاً عن ذلك فقد كانت المقامات ، من منظور الأحيائيين ، كنزاً ثميناً من كنوز الأجداد ، غير أن هذا الكنز لم يعد ، في هذه اللحظة ، نافعاً ، ولم تعد له قيمة في أفق التداول الحديث الذي بدأ يشهد الكثير من التغيرات والاضطرابات والتعارضات والتشويش ، مما أدى إلى الإسراع بالإجهاز على قيمة المقامات ، وعلى كنوز الأجداد المزعومة .

الفصل الثاني:

كسر أفق الانتظار: التلقي الاستبعادي لمقامات بديع الزمان

- تعارضات الآفاق وضياع المقامات
- تصنيع المقامات : حشود من القراء والقراءات
- ثورة الأدب والإجهاز على المقامات
- المقامات بين زوغان القراءة واضطرابات الرؤية
- زكي مبارك وقراءة المقامات
- أسطورة المطابقة بين النص والقراءة

«لقد انقضى عصر المقامات (. . .) في نظر هؤلاء المجددين فلا بد من صور جديدة هي صور الأدب القومي الكبير . هي القصة والأقصوصة ، وهي الشعر الوجداني والشعر التمثيلي . . .»

محمد حسين هيكل

ما عادت المعايير المقبولة في التلقي الإحيائي صالحة ، وما عاد الفهم الذي شكّله هذا التلقي لمقامات بديع الزمان مقبولاً ، حيث بدأ مناخ التلقي الإحيائي يتعرّض للتغيير والتشويش على ذوقه وفهمه ومعاييره وتقاليده اللغوية والجمالية . ولم يحدث كل ذلك فجأة ودفعة واحدة . فكتابات الثالوث الشامي (روحي الخالدي ونجيب الحداد وقسطاكي الحمصي) كانت تمهّد الطريق لسيل التغييرات المتدافع في المفاهيم والتقاليد الأدبية والجمالية . فقد كان الأدب ، منذ لحظة هؤلاء الرواد ، يتعرّض لعملية تغيير شاملة لطبيعته ووظيفته ومعاييره التقيمية والتأويلية . فالأدب الذي بشّر به هؤلاء أدب لا يولي كل عنايته لجمال الصياغة وحسن العبارة وفصاحة التعبير وبلاغة السبك إلى غير ذلك من المعايير والقيم التي كانت محل عناية النقد القديم والإحيائي ، بل الأدب لا يكون أدباً إلا بمدى اقتداره على التعبير عن الداخل ، المشاعر والأحاسيس الذاتية ، وعلى تصوير الخارج ، روح العصر وخصوصية المجتمع . فبقدر ما يكون الأدب تعبيرياً تصويرياً بقدر ما يكون حظّه من «الأدبية» أوفر ، والعكس بالعكس .

لقد تشكّل ، منذ العقود الأولى من القرن العشرين ، منحيان في الأدب العربي الحديث ، يمكننا أن نصطلح على الأول بجمالية التعبير ، وعلى الآخر بجمالية التصوير . فإذا كان نجيب الحداد وروحي الخالدي قد ألحّا ، متأثرين في ذلك بشاعرهم المفضّل فيكتور هوكو ، على تعبيرية الأدب أي ضرورة تعبيره عن أرقّ مشاعر القلب وأخفى وجدانات النفس ، فإن معاصرهم قسطاكي الحمصي قد ألحّ ، متأثراً هذه المرة بالناقد الفرنسي المعروف هيبولت تين H.Taine ، على تصويرية الأدب وضرورة تجاوزه لفصاحة التعبير وبلاغة السبك إلى وظيفة تاريخية واجتماعية أعمق . ومع هذا الاهتمام من قسطاكي الحمصي بتأثير الزمان والمكان في الأدب ، فإنه لا يحجب عنا حقيقة أن الغلبة كانت لمنحى جمالية التعبير الرومانسية . «فالمؤرخ للأدب يستطيع أن يلاحظ ظهور الحركة الرومانسية في أدبنا العربي ، بما يشبه الانفجار ، في أواخر العشر الأولى من هذا القرن»[1] . ففي المهجر ظهر لجبران خليل جبران «عرائس المروج» سنة ١٩٠٦ ، و«الأرواح المتمردة» سنة ١٩٠٨ ، وفي مصر كان المنفلوطي ماضياً في نشر مقالاته الوجدانية وقصصه الرومانسية الحزينة منذ إطلالته الأولى على

(١) شكري عيّاد ، القصة القصيرة في مصر ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٨ ، ص٩١ .

صفحات «المؤيد» سنة ١٩٠٦ ، وفي سنة ١٩٠٨ نشر خليل مطران ديوانه المعروف بـ«ديوان الخليل» ، أما عبد الرحمن شكري فقد نشر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٩ ، وهكذا بدأت حركة النشر تتدافع بشكل متسارع .

لسنا هنا في مقام دراسة تطور الأدب العربي الحديث ، كما أننا لسنا في مقام دراسة المذاهب الأدبية التي ظهرت في العالم العربي الحديث . لكننا لا نستطيع ، ونحن في مقام دراسة تشكّل نمط تلق جديد لمقامات البديع ، إغفال ذلك . فتشكّل أنماط التلقي محكوم بمجمل المؤثرات والعوامل المهيمنة داخل الأفق الذي تتشكّل فيه تلك الأنماط . فالتلقي ، كما أوضحنا سابقاً ، حدث تاريخي ، وهو ، لأنه كذلك ، يكون محكوماً بلحظته التاريخية وسياقه الثقافي . أضف إلى ذلك أن المفاهيم الجمالية والتقاليد الأدبي التي ظهرت في الأدب والنقد العربيين الحديثين ، لم تكن معايير جديدة لإنشاء أدب جديد فحسب ، أي لم تكن مصوَّبة للكاتب المعاصر لإرشاده إلى الطريق «الصحيح» للكتابة العصرية فحسب ، بل كانت ، علاوة على ذلك ، معايير تقييمية تأويلية للأدب مطلقاً دون تحديد بقِدَم أو حداثة . فقد كانت أشبه بمعايير تأويل تتكئ على شروط كونية للإبداع الأدبي .

يمكن لأي قارئ أن يتخيّل صورة مقامات بديع الزمان ومصيرها في ظل أفق كهذا . فمقامات البديع لا تبدو ، بحسب الصورة التي شكّلها التلقي العربي القديم والإحيائي ، متوافقة مع تلك المعايير الأدبية الجديدة . فهي ، بوصفها «نصوصاً لغوية مغرقة في السجع والمحسنات البديعية» ، نص يقاوم هذه المعايير ولا يستجيب لها . بل إنه ، من هذا المنظور ، يقع على النقيض منها ، فكأنه ينطلق من مناخ آخر ومن بيئة ذات معايير مختلفة بل متعارضة . ففي الوقت الذي تلح فيه المعايير الحديثة على تعبيرية الأدب وتصويريته ، نرى المقامات ، من هذا المنظور ، تلح على جمال الصياغة وحسن السبك والعبارة والتزويق والتزيين . . . ومن سوء حظ المقامات أن هذا التلقي لا يعترف بمحدودية تلك المعايير أو نسبيتها ، بل إنه حين يطبقها لا يطبقها على الأدب الحديث فحسب ، إنما يقيِّم ويؤول بها الأدب مطلقاً . فأي أدب في أي زمان ومكان يجب أن ينطلق من هذه المعايير الجديدة ويستجيب لها ، وإلا فإنه لا يستحق أن يسمى أدباً . قد يسمى بأي اسم إلا الأدب الذي فُهِم على أنه تعبير عن أدق المشاعر ، وتصوير لروح العصر وخصوصية المجتمع لا غير . وهو ما وضع مقامات البديع وغيرها في مستوى نصوص اللغة العتيقة ومدونات البلاغة الجامدة . وفي هذا الأفق

مُسخت المقامات ، وانتهت إلى صورة هزيلة عقيمة منفرة ، ورميت بكل مظاهر النقص والقصور والتحجُّر .

وبشكل عام يستطيع القارئ أن يلحظ أن ثمة تنافراً جوهرياً بين المقامات من جهة ، وبين جمالية التعبير الرومانسية من جهة ثانية ، ولم يكن شكري عيّاد على خطأ حين ربط بين المضمون الرومانسي من جهة ، وبين الفرار من شكل المقامات من جهة ثانية ، «فمن خصائص الحركة الرومانسية عامة أنها لا تطيق الأشكال الجامدة ، سواء تمثلت هذه الأشكال في قوالب لغوية أم عروضية أم قواعد صارمة للأنواع الأدبية . ولا شك أن شكل المقامة كان أكثر تحديداً من «الوحدات الثلاث» التي ثار عليها الرومنسيون الفرنسيون مثلاً»[1] . ومن هنا لم يطق الرومانسيون العرب البقاء داخل شكل المقامة ، وذلك على الرغم من محاولات التطوير الذي قام بها المويلحي حين وجّه المقامات توجيهاً اجتماعياً إصلاحياً . وكي نوضح ذلك النفور من المقامات سنأتي أولاً على تعارضات الأفق الحديث التي تمخّض عنها مفهوم «الأدب العصري» ، وذلك جنباً إلى جنب مع «التلقي الاستبعادي» لمقامات البديع .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٩٣ .

١. تعارضات الأفق وضياع المقامات

لماذا ضاعت المقامات لدى هذه الأجيال؟ لماذا تاهت مهزولة منهوكة؟ لماذا احتفى بها التلقي الإحيائي ثم فقدت مكانتها وتألقها؟ لم يكن أمامنا مفر، من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة، من الوقوف على خصوصية الأفق الأدبي والمناخ العام لهذا التلقي الجديد؛ ذلك لأن الحديث عن ضياع المقامات، في هذا الأفق، يستتبع، بدرجة كبيرة، الحديث عن تشكل مفهوم جديد للأدب، قد يطلق عليه «أدب عصري»، وقد يسمّى «الأدب القومي الكبير» الذي يشمل، من منظور محمد حسين هيكل، القصة والأقصوصة والشعر الوجداني والتمثيلي لا غير، لكنه على أية حال يعبّر عن حركة التقدم النشطة في سبيل تشكيل صورة عن الذات وأدبها مطابقة للنماذج التي تقدمها الثقافة الأوروبية ومتوافقة معها على الأقل.

يمكن لأي قارئ أن يلحظ مدى اهتمام مؤرخي الأدب العربي الحديث بتواريخ معيّنة تشكل في نظرهم مفاصل خطيرة تحدد، إلى حد كبير، مسيرة تطور الأدب الحديث. وبشكل عام يهتم أولئك بتاريخين متقاربين: ١٩٢١ تاريخ طبع كتاب «الديوان في النقد والأدب» للعقاد والمازني، و١٩٢٣ تاريخ طبع كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة. ويمكن لأي قارئ أن يذهب إلى أن ذلك محض موافقة تاريخية ليس إلا، لكنّ أي قارئ لن يستطيع أن يتجاهل هذين التاريخين، خصوصاً إذا أضفنا إليهما تواريخ أخرى متزامنة ومتقاربة: ١٩٢١ تاريخ ظهور كتاب «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» لأحمد ضيف، وتاريخ ظهور مجموعة عيسى عبيد القصصية «إحسان هانم»، و١٩٢٦ تاريخ ظهور كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين، ويمكن للقائمة أن تطول لتخلق فينا انطباعاً بأننا في القلب من كتابات هي بمثابة إعلان عن دخول الأدب العربي في عصر جديد، وأفق مختلف عن الذي كان سائداً في لحظة الإحيائيين.

كل تلك الكتابات كانت تطالب بأدب يكون ابن عصره وبيئته، حيث كنت تسمع «هنا والآن» في كتابات هذا الجيل بوضوح تام حتى في كتاباتهم التاريخية. في «حديث الأربعاء» كان طه حسين يدرس الشعر الأموي والعباسي انطلاقاً من أن أدباء تلك العصور أناس مثلنا، لم يكونوا ملائكة، بل بشراً مثلنا «يجدون ويمزحون، يحسنون ويسيئون»(١)، ولفهمهم على حقيقتهم يجب أن نقيس ماعندهم على ما

(١) طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، ط :١٣، د.ت، ج :٢، ص٠٧.

عندنا . كانت المطالبة بأدب «عصري» من أهم الهواجس التي شغلت هذا الجيل . لم تكن تلك المطالبة مظهراً من مظاهر العقلانية بقدر ما كانت إثباتاً للذاتية ، وثورة على القوالب الجاهزة[1] ، وتحقيقاً لأدب تعبيري تصويري صادق لمزاج الجيل وروح العصر .

كتب العقاد ، في مجلة «المشكاة» سنة ١٩٢٤ ، مقالين بعنوان «الأدب كما يفهمه الجيل» ، رأى فيهما أن الأدب «الصحيح العالي» هو «ما تمليه بواعث الحياة القوية وتخاطب به الفطرة الإنسانية عامة»[2] . فالأدب هو ترجمان الحياة الصادق ، فكما يكون الأدب تكون الحياة ، بل إن الأدب والحياة شيئان منسوجان من مادة واحدة هي «الشعور» ، «فالحياة شعور تتملاه في نفسك وتتأمل آثاره في الكون وفي نفوس غيرك . والأدب هو ذلك الشعور ممثلاً في القالب الذي يلائمه من الكلام»[3] . وبما أن لكل حياة مزاجاً ، ولكل عصر روحاً ، فإن للحياة العصرية مزاجاً وروحاً خاصين ، يتطلبان أدباً «عصريا» يلائم هذه الروح والمزاج ، فكما يكون الأدب تكون الحياة ، أو بعبارة أصح ، كما تكون الحياة يكون الأدب ، فكما أن الحياة في تغيُّر دائم ، كذلك يجب أن يكون الأدب . فليس معنى «الأدب العصري» ، من منظور العقاد ، أن يكتب الأديب في مناخ عصر ليس عصره ، حتى لو كان هذا المناخ مناخ الأدب العربي القديم ؛ لأن الأدب العربي القديم كان «مطبوعاً» لا تصنُّع فيه ، وكان الأدباء يعبِّرون في أدبهم عن حياتهم العصرية الخاصة ، ولو «أن شعراء المعلقات بعثوا من أرماسهم لما نظموا حرفاً واحداً من مذهباتهم . ولكانوا في المذهب العصري أشد من أشد دعاتنا غلواً في الدعوة إليه»[4] . فـ«الأدب العصري» ، من هذا المنظور ، يجب أن يكون كأدب العرب في أنه «مستمد من الطبع ، وأنه أثر من آثار روح العصر في نفوس أبنائه ، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه ، وليست

---

(١) انظر : الأدب في عالم متغيِّر ، ص١٥ .

(٢) عباس محمود العقاد ، الأدب كما يفهمه الجيل ، منشور في : مطالعات في الكتب والحياة ، دار المعارف ، ط :٤ ، ١٩٨٧ ، ص١٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١١ .

(٤) عباس محمود العقاد ، مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني ١٩١٤ ، منشورة بعنوان «خواطر عن الطبع والتقليد في الشعر العصري» في المرجع نفسه ، ص٢٧٨ .

خواطر نفسه من خواطره»[1] . وميزة «الطبع» الذي يطالب بها العقاد في «الأدب العصري» ، لم يعد المقصود بها ما كان معروفاً في الأدب العربي القديم ، أي بوصفها مؤشراً من مؤشرات الإجادة في القول والاقتدار على القوافي ، بل هي مستخدمة بمعنى يلائم سياق العقاد ودعوته لـ«الأدب العصري» . فالأدب يكون مطبوعاً حين يكون صادقاً مؤثراً ، وإلا فهو من أدب التكلف والصنعة والتقليد أو ما أسماه العقاد بأدب «الابتداع التقليدي» .

وقبل أن يكتب العقاد مقدمته لديوان زميله عبد الرحمن شكري بخمس سنوات ، كان خليل مطران يرد ، في المقدمة التي صدّر بها ديوانه سنة ١٩٠٨ ، على منتقديه الذين عابوا على شعره بأنه «عصري» . فقد كتب مفاخراً «نعم هذا شعر عصري وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر»[2] . لم تكن لحظة مطران كلحظة العقاد وجيله ، لم يكن المناخ مهيئاً لقبول أقل درجة من التعبير الذاتي . يكتب العقاد «نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة – لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم . فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء والتحرر . . .»[3] . وإشارة العقاد إلى الاستقلال والتحرر إشارة هامة ، فالآداب ، كما يقول قسطاكي الحمصي ، «لا تنمو ولا تخصب إلا في ظلال الحرية ، وتحت حماية قانون المساواة ، وإحكام العدل وسلطان الوطنية ، وشريعة الأمان»[4] . ونحن نعلم أن روحي الخالدي لم يجرؤ على إثبات اسمه على كتابه «تاريخ علم الأدب» الذي نشره على شكل مقالات متوالية في مجلة «الهلال» . كان قراء هذه المقالات يتساءلون عن اسم الكاتب ، ويتشوقون لمعرفته ، لكن دون فائدة ، وعبثاً كان الناشر «دار الهلال» يستأذن المؤلف لإثبات اسمه على صدر مؤلفه حين طبع لأول مرة سنة ١٩٠٤ ؛ إذ اكتفى بالإشارة إلى موطنه ، فوضع بدل اسمه لفظ «المقدسي» نسبة إلى القدس

(١) المرجع نفسه ، ص٢٧٥ .

(٢) خليل مطران ، ديوان الخليل ، مطبعة دار الهلال ، ط :٢ ، ١٩٤٩ ، ص٩ .

(٣) مطالعات في الكتب والحياة ، ص٢٧٨ .

(٤) منهل الوراد في علم الانتقاد ، ج :٣ ، ص٣٦٥ .

الشريف مسقط رأسه . كان جو الحرية مخنوقاً ، والاستبداد العثماني قد نال من النفوس وقيَّد الأقلام «وإذا تكلّم الحرّ تكلم همساً ، وإذا كتب أخفى اسمه (ولا سيما إذا كان من موظفي الحكومة) ولو كان موضوعه في الأدب أو الطب ؛ لأن الجواسيس يحوّلون كل معنى إلى المكائد والدسائس»(١) . ولم يجرؤ الخالدي على إثبات اسمه على صدر كتابه إلا حين فكّر الناشر في إعادة طبع الكتاب سنة ١٩١٢ ، فليس ثمة ما يبعث على التكتم بعد أن أعلن الدستور سنة ١٩٠٨ . ولهذا كان جو الحرية الذي تمتع به جيل العقاد وطه حسين وغيرهما ، باعثاً على طرح قضايا جديدة وخطيرة وضعت الفكر العربي الحديث ، بحسب عبارة شكري عياد ، على بداية مرحلة عنيفة من صراع الأضداد .

ففي هذه الحقبة ظهرت المعارك ، على صفحات الجرائد والمجلات ، بين ما عرفوا بـ«أنصار القديم» ، وبين ما عرفوا بـ«أنصار الجديد» . كان جوهر الخصام بين الطرفين يكمن في الإجابة عن هذا السؤال الذي رأينا قبل قليل إجابة العقاد عنه : هل يستوجب تغيُّرُ العصور تغيُّرَ الأذواق والآداب والأساليب؟ لم يتردد مصطفى صادق الرافعي في الإجابة عن هذا السؤال بالنفي ، فصحيح أن الحياة لا تبقى على حال ، وأن لكل حياة مضامين ومعاني جديدة ، لكن ذلك لا يستدعي تغيُّراً في الأذواق والأشكال . فمن يدّعي أن «أسلوب العتاب» الذي كتبه الرافعي معاتباً فيه «ظريفاً من أدباء الشام ، وكان من النمط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق»(٢) ، من يدّعي أن هذا الأسلوب لا يروقنا في هذا العصر؟ أخذ الرافعي على طه حسين ، في ردّه عليه ، استخدامه لضمير الجماعة «نا» في قوله «لا يروقنا» . فعلى من تعود هذه الـ«نا» ، أإلى طه حسين وحده أم «إلى أهل العصر الذي نحن فيه؟ وهل هو حسبه هو أم هو أكثر من نفسه؟ وإلا فمن سلّطه ليتسلط بالنفي؟»(٣) . لم تكن القضية ، من منظور الرافعي ومن لفّ لفه ، قضية تغيّر في الأذواق والآداب والأساليب لتناسب روح العصر ، بقدر ما كانت ضعفاً في الكتاب ، وتقصيراً منهم ، وخطأً في طريقة التمثُّل لنصوص التراث وأساليبه . وإلا

---

(١) من مقدمة الناشر للطبعة الثانية من كتاب روحي الخالدي «تاريخ علم الأدب» ، ص٣٧ .

(٢) مصطفى صادق الرافعي ، أسلوب في العتب ، منشور في حديث الأربعاء لطه حسين ، ج :٣ ، ص٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٨ .

فما معنى استحساننا للطرفة والنادرة والملحة و«دقائق تون عنخ أمون ، مع أن الذوق الفني مات وبعث ، ثم مات وبعث في أكثر من ثلاثة آلاف سنة»[1] . ألم يقل العقاد عن جيله إنه يشعر شعور الشرقي ويتمثّل العالم تمثّل الغربي؟! ألم يكن التراث العربي جزءاً من هذا العالم المتمثَّل بطريقة غربية؟

كان «أنصار القديم» يصدرون في ذلك من فهم خاص للأدب والأسلوب والشكل ، فهم «يرون أن الشكل لا يضيره اختلاف المضمون : لك أن تأتي بما شئت من معاني تدعي أنها عصرية دون أن يحملك ذلك على العبث بقوالب اللغة ، أو بنظم القصيد ، ذلك بأن المحافظين كانوا يدركون - وإن لم يفصحوا عن ذلك الإدراك الصحيح - أن القالب ، الشكل ، الصورة ، هو حقيقة الشيء كما يقول أرسطو ، فإن لم تكسر الشكل العربي القديم فأنت لم تتجاوز حدود الثقافة العربية الأزلية»[2] . ولم يكن هذا الفهم يروق «أنصار الجديد» ، وقد رأينا قبل قليل إلحاح العقاد على ربط الأدب بالحياة ، فمقياس الأدب هو مقياس الحياة ، وكما تكون الحياة يكون الأدب .

إذا كان الأدب والحياة ، من منظور العقاد ، شعوراً يتمثّل في القالب الذي يلائمه من الكلام ، فإن لهذا العصر الذي نعيش فيه ، من منظور طه حسين ، «حاجات وضروباً من الحسّ والشعور تقتضي أسلوباً كتابياً يحسن وصفها ويجيد التعبير عنها»[3] . فلماذا نوائم ، في حياتنا المادية ، بين حاجاتنا وبين الأدوات التي نستخدمها لنرضي تلك الحاجات ، ولا نوائم بين أدبنا الحديث وحاجاتنا الحديثة؟ يدرك طه حسين أن عصره ليس عصر الجاهليين ولا الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك ولا حتى المصريين في أوائل القرن الماضي ، فمن الحمق أن نعيش عيشتهم و«من الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروباً من الحسّ والشعور لم يحسّوها ولم يشعروا بها»[4] . كان يجب أن يتحقق التناسب الصحيح بين الحياة الجديدة والأدب الجديد ، فيتجدد هذا الأدب كما تجددت الحياة . قد يكون الأسلوب الذي اتخذه الرافعي في تدبيج «عتابه» ، من

---

(١) المرجع نفسه ، ص٩ .

(٢) الأدب في عالم متغيّر ، ص١٨ .

(٣) حديث الأربعاء ، ج :٣ ، ص١٠ .

(٤) المرجع نفسه ، ج :٣ ، ص١٠ .

منظور طه حسين ، مستعذباً في عصر من العصور ، لكنه كان مستعذباً لأنه كان يلائم حياة ذاك العصر . أما وقد انقضى ذاك العصر ، واندثرت معه آلاف من ظروف الحياة «فيجب أن ينقضي معه أيضاً أسلوب التعبير الذي كان الناس يتخذونه وسيلة لوصف ما يجدون في أنفسهم»[١] . فهذا الضرب من الأساليب - وهو نفسه أسلوب مقامات البديع كما فهمه هذا الجيل - قديم «لا يلائم العصر الذي نعيش فيه»[٢] . فهذا العصر بريء من كل هذه الأساليب المتكلفة . ومن هنا فالدعوة إلى «أدب عصري» أو «بلاغة عصرية» ضرورة حتمية ليعيش هذا الجيل حياة متناسبة مع حاجاته وحسه وشعوره . فإذا أراد الأديب أن يعيش روح العصر حقاً فعليه أن يكون صادقاً فيما يحسّ ويشعر ويكتب .

ففي عصر طبيعته القلق والتردد ، حيث «تتأهب كل بواطنه للتحول والانتقال»[٣] ، في مثل هذا العصر يكون من السخف والإسراف الركون لأسلوب عتيق بال في الكتابة ، لا يناسب روح هذا العصر وظروفه وشعوره وذوقه . صحيح أن كتابة من نوعٍ كتابة الرسائل والمقامات ، من منظور العقاد وطه حسين على الأقل ، طريقة عربية محض ، لكن الأدباء الذين اتخذوها كانوا صادقين في التعبير عن روح عصرهم بهذا النوع من الكتابة . أما اجترار هذه الكتابة العتيقة في هذا العصر الجديد فهو ، من منظور العقاد وطه حسين ، عين السخف والرياء والكذب في الإحساس والتعبير . فالأدب هو نظم بالوجدان لا نظم باللسان ، وهو «حقيقة الحقائق ولب اللباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها»[٤] .

وقبل العقاد كان مصطفى لطفي المنفلوطي قد استهلك استعارة التصوير والانعكاس المرآوي لوصف حدث الكتابة والبيان . فليس البيان ، من منظوره ، «إلا الإبانة عن المعنى القائم في النفس وتصويره في نظر القارئ أو مسمع السامع تصويراً صحيحاً لا يتجاوزه ولا ينقص عنه ، فإن علقت به آفة تينك الآفتين فهي العي

---

(١) المرجع نفسه ، ج :٣ ، ص١١ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :٣ ، ص١٢ .

(٣) مطالعات في الكتب والحياة ، ص٢٨٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٢٨٩ .

والحصر»[1] . وليس البيان ميدانا يتبارى فيه اللغويون والحفاظ ، ولا متحفاً لصور الأساليب والتراكيب ، ولا مخزناً لأحمال المجاز والاستعارات والشواهد والأمثال ، ليس ذلك من البيان في شيء . إن البيان ، من منظور المنفلوطي ، تصوير ناطق ، وترجمان صادق للمعاني والمشاعر القائمة في نفس الأديب . وبعبارات تقترب كثيراً مما أعلنه بعد ذلك طه حسين والعقاد وسلامة موسى وغيرهم ، صرّح المنفلوطي بأنه ليس من الرأي ولا المعقول «أن ينظم الشعراء الشعر ويكتب الكتاب الرسائل – في هذا العصر عصر الحضارة والمدنية وبين هذا الجمهور الذي لا يعرف أكثر من العامية إلا قليلاً – باللغة التي كان ينظم بها امرؤ القيس وطرفة والقطامي والخطافي ورؤبة والعجاج ، ويكتب بها الحجاج وزياد وعبد الملك بن مروان [كلهم كانوا خطباء] والجاحظ والمعري في عصور العربية الأولى»[2] . فالعصر قد تغيَّر ، ولم يعد عصرنا كعصرهم ، ولا جمهورنا كجمهورهم ، ولو أنهم – ولنتذكر عبارة العقاد السابقة عن شعراء المعلقات – «نشروا اليوم من أجداثهم لما كان لهم بد من أن ينزلوا إلى عالمنا الذي نعيش فيه ليخاطبونا بما نفهم أو يعودوا إلى مراقدهم من حيث جاءوا»[3] .

لم يكن هذا التحوّل نابعاً من فهم خاص للأدب من حيث هو طريقة خاصة في التعبير فحسب ، بل كان فهم هذا الجيل للأدب متساوقاً مع فهمه الخاص للغة . ولا نبالغ إذا قلنا إن اختلاف شروط الإبداع ومفهوم الأدب عند هذا الجيل تابع لاختلاف النظرة إلى اللغة وماهيتها ووظيفتها . فإذا كانت غاية الإبداع ،لدى الأجيال السابقة من منظور هذا الجيل ، تتمثل في الاقتدار على الإجادة في التعبير عن مواطن الجمال في «اللغة» ، فإن هذا الجيل لم ير في اللغة إلا أداة من بين أدوات أخرى يتخذها الإنسان في التعبير عن مواطن الجمال في «النفس» و«الوجود» ، في الأفكار والعواطف والحياة والأشياء . كانت اللغة وسيلة الإبداع الراقية ومادته في الوقت ذاته ، وأصبحت مجرد أداة بين أدوات كثيرة لجأ إليها الإنسان للإفصاح عن أفكاره وعواطفه ومعاني الحياة والوجود ، ولا ميزة لها على الأدوات الأخرى ، بل قد ينظر إليها نظرة أفلاطونية تبخيسية ، كما سنرى عند ميخائيل نعيمة ؛ لأنها عاجزة عن

---

(1) مصطفى لطفي المنفلوطي ، النظرات ، المكتبة العصرية الحديثة ، د.ت ، ج :2 ، ص6 .

(2) المنفلوطي ، النظرات ، دار الجيل ، بيروت ، ج :3 ، ص10-11 .

(3) المرجع نفسه ، ص11 .

نقل الشعور كما هو بكل تجعّده وتلوّنه في النفس، فما أغنى الإنسان لو كان يستطيع الإفصاح عما يجول في نفسه مباشرة دونما حاجة إلى هذه الأداة أو غيرها!

ليست اللغة، من منظور هذا الجيل، ديناً يجب التمسك به والحرص عليه حرص النفس على الحياة. إنما هي أداة للتعبير وطريق إلى الإفصاح، ولا تزيد عن ذلك ولا تنقص شيئاً. وهي، بوصفها أداة لا أقل ولا أكثر، مرهونة بأداء ما أنيطت به من وظيفة، وهي التعبير الصادق عن أرق دخائل النفس، وأدق خصوصيات العصر والحياة. فصلاحيتها إذن مرهونة بقدرتها على التعبير عن تلك المعاني. فعلى اللفظ - وهم كثيراً ما يستخدمون اللفظ في مقام اللغة - أن يشفّ عن المعنى «شفوف الكأس الصافية عن الشراب حتى لا يرى الرائي بين يديه سوى عقل الكاتب ونفس الشاعر، وحتى لا يكون للمادة اللفظية شأن عنده أكثر مما يكون للمرآة من الشأن في تمثيل الصور والمخائل»[1]. فاللغة، من حيث هي أداة لا غير، يجب أن تكون مرآة صافية تعكس نفس الأديب وروح العصر وخصوصية المجتمع، وحسبها ذلك ويكفيها.

لطه حسين أن يتساءل، وهو يناقش موضوع «القديم والجديد»، عن اللغة، ما هي؟ ولمن هي؟ ومن واضعها؟ ومن الذي ينتفع بها ويصرفها في أغراضه؟ فإن لم تكن وحياً من السماء فهي ظاهرة من «ظواهر الاجتماع الإنساني، لم يضعها فرد بعينه ولا جماعة بعينها، إنما اشتركت في وضعها الأمة التي تتكلمها»[2]، فمادام الأمر كذلك فإن استخدام اللغة للتعبير عن «نفسية» هذه الأمة وحاجاتها وظروفها أمر حتمي؛ إذ ليست اللغة، من هذا المنظور، إلا أثراً من آثار هذه النفسية والحاجات والظروف. وإذا كانت هذه الأمة لا تستطيع تجاوز قواعد اللغة ونظمها العامة فإن لها الحق، من منظور طه حسين، في أن تتخذها أداة لوصف نفوسها وما تجد، بل لها الحق في إخضاعها لما تشعر ولما تجد، وأن تمنحها من المرونة ما يمكنها من أن تكون أداة صالحة لوصف ما تشعر وما تجد.

ويبدو أن أحداً من أبناء هذا الجيل لم يعبِّر عن هذه المعاني مجتمعة وبشكل واضح ومتكامل كما عبَّر عنها الناقد والأديب المهجري ميخائيل نعيمة. يرى

---

(١) المرجع نفسه، ج:٣، ص١١.

(٢) حديث الأربعاء، ج:٣، ص٣٣.

ميخائيل نعيمة ، في مقال بعنوان «نقيق الضفادع» نُشِر في كتابه المعروف «الغربال» سنة ١٩٢٣ ، أن البشرية اليوم ليست هي نفس البشرية التي كانت منذ قرون ، ولا لغاتها هي عين اللغات التي لها قبل هذا العصر ، وليس ثمة من ينكر هذه الحقيقة ، في رأي نعيمة ، إلا أعمى البصر والبصيرة . أما عن السر في تغيُّر اللغات فيرجعه نعيمة إلى أن «الإنسان أوجد اللغة ، ولم توجد اللغة الإنسان . فهي تحيا به لا هو بها . وتتغيَّر بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها . هي آلة في يده وليس هو آلة في يدها»[١] . وهو ما يتعارض مع طرح آخر ، ينسبه نعيمة هذه المرة إلى من أسماهم سخريةً «ضفادع الأدب» ، فهؤلاء ، من منظور نعيمة ، يعكسون الآية ، فيجعلون «الأديب ، أو من يدعونه أديباً ، آلة في يد اللغة يتكيَّف بها ولا يكيِّفها . فهو عبدها الذليل وهي سيدته المعززة المكرمة . فإذا قام يوماً من يدير هذه الآلة بعاطفة في صدره أو بفكر في نفسه لا أن يدير عاطفته وفكره بها (. . .) قامت عليه في الحال قائمة الضفادع : «واق! واق! واق!» ومعناها «ويحك لقد خرَّبت آلتنا الجميلة»[٢] . ونعيمة على وعي بأن الأمر ، حين يتعلق باللغة والأدب ، يكون أكثر إشكالاً ، كما أنه يعبِّر عن صراع أعمق بين تيارين متعارضين في نظرتهما إلى اللغة في علاقتها بالأدب ، وإلى الأدب في علاقته باللغة . ففي الأدب العربي اليوم ، كما يكتب نعيمة ، «فكرتان تتصارعان : فكرة تحصر غاية الأدب في اللغة . وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب . وجليٌّ أن نقطة الخلاف هي الأدب نفسه أو القصد منه . فذوو الفكرة الأولى لا يرون للأدب من قصد إلا أن يكون معرضاً لغوياً يعرضون فيه على القارئ كل ما وعوه من صرف اللغة ونحوها ، وبيانها وعروضها ، وقواعدها وجوازاتها ، ومتناقضاتها ومترادفاتها ، وحكمها وأمثالها (. . .) أما أنصار الفكرة الثانية ، الذين يحصرون غاية اللغة في الأدب فهم (. . .) يرون في الأدب معرض أفكار وعواطف ، معرض نفوس حسّاسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود ، وقلوب حية تنثر أو تنظم نبضات الحياة فيها»[٣] . ثمة فرق بين الفكرتين – مع أن الأدب في كلتا الفكرتين لا يعدو كونه

---

(١) ميخائيل نعيمة ، نقيق الضفادع ، منشور في الكتاب الثقافي الدوري «قضايا وشهادات» ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، ع :٦ ، شتاء ١٩٩٢ ، ص١٠٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٠٦-١٠٧ .

معرضاً ، للغة في الفكرة الأولى وللعواطف والأفكار في الفكرة الثانية - فما دام الأدب معرضاً ، ومادامت العواطف والأفكار غاية هذا المعرض ، ومادامت اللغة آلته ، فإنه لا يصح ، من منظور نعيمة ، أن تقام الآلة مكان الغاية ، والرمز مكان المرموز .

وعلى هذا ، ليست اللغة إلا أداة ورمزاً ، أداة بيد الإنسان للإفصاح عن عواطفه وأفكاره ، ورمزاً لتلك العواطف والأفكار . والأداة ، مهما بلغت من دقة وجمال ، تبقى وظيفتها محدودة في أداء ما من أجله وجدت . والرمز ، مهما بلغ من دقة وجمال ، تبقى وظيفته محدودة في الإشارة إلى المرموز . فهذا الأخير هو الأصل والجوهر . أما اللغة ، الأداة ، الرمز ، فليست إلا قشوراً ولباساً قد يكون جميلاً ، لكن ذلك غاية ما يرتجى منه . بل إن هذا الرمز يبقى عاجزاً عن نقل الفكر والعاطفة بكليتهما وصفائهما . ومن تعاسة الإنسان ، من منظور نعيمة ، أنه مضطر إلى أدوات ، اللغة وغيرها ، للإفصاح عن ما ينتابه من عواطف ، وما يجول في نفسه من أفكار . ومن تعاسة العاطفة والفكر أنهما محتاجان إلى رمز يشير إليهما ويحيل عليهما ؛ لأن العاطفة والفكر الحقيقيان كامنان في النفس فقط . أما بعد أن تتشكل طبقة اللغة ، الرمز فليسا هما غير خيال ممسوخ وأشباح ضئيلة مبهمة ، فكلما اقتربنا من طبقة اللغة ابتعدنا ، بقدر اقترابنا ، عن طبقة العواطف الحرة والأفكار المطلقة :

«الفكر كائن قبل اللغة ، والعاطفة قبل الفكر . فهما الجوهر وهي القشور . ومن تعس البشرية أن تفقد مقدرة قراءة الأفكار والعواطف كما تنبت وتنمو في الأرواح لا كما ينطق بها اللسان . وأن تراها في حاجة إلى إشارات وعلامات مختلفة تصطلح عليها رموزاً لأفكارها وعواطفها . لأن تلك الإشارات والعلامات ، مهما دقت ، ليست إلا بأشباح ضئيلة ، مبهمة من عالم الفكر المطلق والعاطفة الحرة . ولم تعرف الإنسانية بعد في كل تاريخها من تيسر له أن يسكب كل فكره . أو يجسم كل عاطفته في كلام أو خطوط أو ألوان أو ألحان (. . .) لأنه تدرك بالفطرة أنه يستحيل على بشري كائناً من كان - شاعراً أم كاتباً ، رساماً أم نحاتاً ، مهندساً أم ملحناً- تأدية فكر أو عاطفة بكل ما فيهما من تجعّد وتلوّن»[1] .

ومن هنا كان من الطبيعي أن تنتهي هذه النظرة إلى تصور تبخيسي انتقاصي ، حيث اللغة مجرد علامات ورموز ، و«لا قيمة للرمز في ذاته . إنما قيمته مكتسبة مما

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٠٧ . والفكرة ذاتها مكررة في أكثر من موضع .

يرمز إليه . لذلك فلا قيمة للغة في نفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة»[١] ، مع ضرورة الإشارة إلى أن «للأفكار والعواطف كياناً مستقلاً ليس للغة . فهي أولاً واللغة ثانياً»[٢] ، فهذه ليست إلا مستودع رموز شاحبة ممسوخة ، بل إن «بعض هذه الرموز يصبح على مرّ الأيام طلاسم فالأجدر نبذه»[٣] واستبعاده لصالح الرموز الحية والمتألقة والنابضة .

وليس ثمة ، لدى هذا الجيل ، من رمز أو من نص بولغ في النظر إليه بوصفه طلسماً وشعوذة غريبة كما حدث مع المقامات ، حيث تحولت ، بعد جيل الإحياء ، إلى طلاسم غريبة ، ونصوص متحجرة متعفنة ؛ ولهذا فالأجدر بنا ، بحسب نصيحة ميخائيل نعيمة ، نبذها واستبعادها . غير أن النص لا يغدو طلسماً غريباً أشبه بالشعوذة الجوفاء اعتباطاً ، بل لا بد من أفق قرائي يتأسس على شروط ومفاهيم للنصية والأدبية لا تتوافق مع شروط ومفاهيم الأفق الذي جاءنا ذاك النص منه . ولعل أول ما يحول بين القارئ وتحقيق الألفة مع النص هو هذا الاختلاف في الشروط والمفاهيم والآفاق . فلا ينتظر من قارئ تشكّل في أفق يتأسس على قيم جمالية تعلي من شأن الذاتية ، والفردية ، والعصرية ، والتعبيرية ، والتصويرية أن يألف ، أو يعجب ، أو يُكبر نصاً ، يصدر عن أفق يقع على الطرف النقيض من هذه القيم والمعايير .

يتضافر مع هذا الاختلاف في الآفاق ، في الإجهاز على الألفة بالنص ، هذا البعد الزمني الفاصل بين زمن الكتابة وبين زمن التلقي ، بل إن اختلاف الآفاق نابع من هذا الفاصل الزمني ، فهذه القرون لم تمض دون أن تخلّف وراءها انقطاعات وتحولات لا سبيل إلى تجاوزها من أجل فهم النص إلا بضرب من ضروب «دمج الآفاق» ، وهي عملية وجودية ومعرفية ضرورية لاستيعاب النص وإزالة حالة التغرُّب والغرابة عنه . ولم يكن أكثر أقطاب هذا الجيل عاجزين عن امتلاك هذا المجهود الوجودي المعرفي لاستيعاب كتابة تنتمي إلى أفق تاريخي بعيد عنهم ككتابة المقامات . فالعقاد استطاع أن يحقق ضرباً فريداً من ضروب الألفة مع ابن الرومي ، وهو ينتمي إلى القرن الثالث الهجري . ومثله كان طه حسين الذي وقع في ضرب من

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٠٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٠٨ .

ضروب الألفة لحدٍّ التماهي مع أبي العلاء المعري ، وهو ينتمي إلى القرن الخامس . فلم تكن غربة المقامات وغرابتها نابعة من عجز في هؤلاء القراء عن امتلاك مجهود الاستيعاب والدمج . بل إن أفق التلقي الذي تشكَّلوا فيه وشكّلوه ، يتأسس على قيم لا تتوافق مع هذه الكتابة أو تلك ، حيث كان الأفق يتراوح ، في قراءته للتراث الأدبي ، بين قطبي الانتقاء والإقصاء ، النفي والإثبات ، نفي ما لا يتناسب معه ، وإثبات ما يتوافق ، في عملية تأويلية تنتهي عند تقليص حدود التراث وغربلة أنواعه ونصوصه لتتناسب مع منظور العين عند هؤلاء القراء .

وحين يكون الأدب معرضاً للأفكار المطلقة والعواطف الحرة ، فإن الشعر ، دون غيره من الأنواع الأدبية ، سيكون هو النوع الأدبي الأكثر تعبيرية عن تلك الأفكار والعواطف ، فهو النوع الأوحد والفن الأسمى . وعلى الرغم من أن هذا الجيل قد عرف أنواعاً أدبية غير الشعر كالرواية ، والقصة القصيرة ، والتمثيل فإنه كان ينظر ، في بادئ الأمر ، لهذه الأنواع باستعلاء كان محل شكوى الكثيرين من كتاب الرواية والقصة القصيرة . كان محمد حسين هيكل خجلاً من وضع اسمه على روايته «زينب» التي كانت ، من منظور أغلب النقاد ، أول رواية عربية فنية في تاريخ الأدب العربي الحديث . فوضع بدله «مصري فلاح» ، كما وضع لها بجنب عنوان «زينب» عنواناً فرعياً «مناظر وأخلاق ريفية» ؛ كيلا يستقبلها القراء بوصفها رواية فتؤخذ عندئذ مأخذ التسلية والترويح عن النفس ليس إلا ، فأنف «أن يأخذ الناس قصته بهذا المحمل الوضيع ، ويغيب عنهم غرضه الأول ، وهو تقديم دراسة جادة لحياةالمجتمع الريفي بصفة خاصة»(١) . وقبل أن يكتب هيكل عن أسباب فتور الفن القصصي في الأدب العربي الحديث في كتابه «ثورة الأدب» ، كان عيسى عبيد ، الكاتب المغمور الذي احتفى به يحيى حقي في «فجر القصة المصرية» ، يشكو من هذا الفتور في المقدمة التي صدّر بها مجموعته القصصية «إحسان هانم» ١٩٢١ ، وصبَّ فيها أوجاعه من جهل القراء والصحفيين بهذا الفن . ومثله كان زميله محمود تيمور ، فبعد خمس سنوات من ظهور «إحسان هانم» كان محمود تيمور لا يزال يشكو ، في مقدمة مجموعته الثالثة «الشيخ سيد العبيط» ١٩٢٦ ، من أن كبار الأدباء ينظرون إلى الأدب القصصي باستعلاء ، حيث كان الشعر ، حتى ذلك الحين ، يحتل مكان الصدارة في

---

(١) يحيى حقي ، فجر القصة المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط :٢ ، ١٩٨٧ ، ص٤٦-٤٧ .

أسرة الأدب ، فكان طبيعياً ألاّ يلتفت أبناء هذا الجيل - حين يلتفتون إلى الأدب العربي القديم - إلا إلى الشعر دون غيره من أنواع أدبية كالمقامات والخطابة والرسالة . ولنتذكر ما كان يقوله العقاد : «لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر ، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول (. . .) وقد تكون الراوية أخصب قريحة وأنفذ بديهة من الشاعر أو الناثر البليغ ، ولكن الرواية تظل بعد هذا في مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور . . .»[١] ، ولنتذكر صديق المازني الذي كان ينهاه عن كتابة الرواية بحجة أنها «فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي»[٢] . ولم يكن فن المسرح والتمثيل أحسن حالاً من فن القصة ، فقد كان العقاد يعد هذا الفن ، في صورته المصرية على الأقل ، ضرباً من ضروب «المساخر» ، و«مقتلة للوقت بل مذبحة طائشة» . كتب العقاد ، في رده على أحد القراء كان قد كتب يستفسر عن السر وراء إهمال العقاد لفن من الفنون الجميلة وهو فن التمثيل : «ماذا يفيد التمثيل من كتابتي فيه؟؟ وماذا في وسعي من مسعدة له قد بخلت بها عليه؟؟ حسبي عالم الأدب! حسبي عالم السياسة»[٣] . يكتب العقاد ذلك وكأن فن التمثيل ليس من عالم الأدب الذي أصبح مقصوراً على أنواع راقية محدودة ، بل على نوع واحد هو الشعر لا غير .

وحتى هذا التفضيل للشعر لم يكن على إطلاقه ، بل تم حصره في ضرب من ضروب الشعر وهو الشعر الغنائي أو الوجداني ، فالشعر ما لم يكن تعبيرياً فليس بشعر ، ولا يستحق أن يدخل عالم الأدب أو دائرة الشعر «العالي الصحيح» كما يقول العقاد . ومن المعروف أن طه حسين كان قد شك في صحة نسبة الشعر الجاهلي ، وما كان مبعث هذا الشك إلا هذا الفهم لحقيقة الشعر «الصحيح» . فحياة الجاهليين يجب أن تلتمس في القرآن لا في الشعر الجاهلي[٤] ؛ لأن الكثرة الكاثرة من هذا الأخير منحول على الجاهليين ، وهو منحول لأنه لا يمثّل حياة هؤلاء الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية واللغوية . وطه حسين الذي استحسن بعض مقاطع من

---

(١) عباس محمود العقاد ، في بيتي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د .ت ، ص٣٣ .

(٢) أحمد الهواري ، مصادر نقد الرواية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٩٣ .

(٣) مطالعات في الكتب والحياة ، ص٢٥٩ .

(٤) انظر : طه حسين ، في الشعر الجاهلي ، دار النهر ، ط :٣ ، ١٩٩٦ ، ص٥٧ .

معلقة طرفة ، لم يستحسنها ولم يعجب بها إلا لما يظهر فيها من «شخصية بارزة قوية ، لا يستطيع من يلمحها أن يزعم أنها متكلفة أو منحولة أو مستعارة»[1] ، وهو لا يقف عند قصائده غير ما استحسن سابقاً من مقاطع المعلقة ؛ لأن شخصية الشاعر تستخفي فيها استخفاءً ، وكأن طه حسين بذاك الشك وهذا الاستحسان وعدمه يعبِّر عن فهم مخصوص لحقيقة الشعر «الصحيح» وما يجب أن يكون عليه!

وحتى من كانوا يؤسسون لقيم مغايرة لجمالية التعبير الرومانسية ، كأحمد ضيف ورواد «المدرسة الحديثة» محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي وإبراهيم مصري وحسن محمود وعيسى عبيد ويحيى حقي ، حتى هؤلاء لم تكن المقامات في خطابهم إلا أدباً لفظياً شكلياً جامداً متشابهاً مبتذلاً . فقد كان هؤلاء يصدرون من مسلمة لا تقبل المناقشة ، وهي أن فن القصص فن راق ؛ لأنه لا يتأتى للأديب أن يصوّر النفوس البشرية إلا في هذا الفن ، لكن هذا الأخير فن غربي جديد لم يعرفه الأدب العربي القديم . يستخدم أحمد ضيف ، في كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» ١٩٢١ ، «البلاغة» بمعنى «الأدب الإبداعي» ، وهو يقسمها إلى نوعين كبيرين : «بلاغة وجدانية» تتمثل في الشعر الغنائي ، و«بلاغة اجتماعية» تتمثل في القصص والروايات والتمثيل . ويقطع ضيف بتفضيل البلاغة الاجتماعية على الوجدانية بحجة أن هذه الأخيرة تصف العواطف ، وهي محدودة وثابتة لا تتغير بتغير العصور والمجتمعات . أما البلاغة الاجتماعية فتهتم بصورة الحياة العامة للإنسان ، فهي جزء من تاريخ الإنسانية التي لا تبقى على حال . أما صلة البلاغة الاجتماعية بتاريخ الإنسانية فترجع إلى وظيفتها التصويرية ، فالأدب تصوير للمجتمع ، وهذا هو السبب وراء تفضيل هذه البلاغة على غيرها . ويتقاطع مع هذا التفضيل لهذه البلاغة نفي لوجودها في الأدب العربي الذي يكاد يخلو ، من منظور أحمد ضيف ، من هذا النوع ؛ لأن العواطف هي أصل الأدب العربي ، ولأن تحليل نفس من النفوس الإنسانية لا يتأتى إلا في القصص الطويلة التامة ، والأدب العربي لا يعرف هذا الضرب . ومن هنا كان أحمد ضيف ، كما يكتب شكري عياد ، «نصير قوي للأدب الجديد ، فهو يقول في افتتاح كتابه عقب البسملة إن الغرض منه هو التعريف «بحركة الأدب الحديثة وطرق فهم البلاغة في هذا العصر» (. . .) ثم يقول

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٨٩ .

في المحاضرة التمهيدية : «نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه . تمثل الزارع في حقله ، والتاجر في حانوته ، والأمير في قصره ، والعالم بين تلاميذه وكتبه ، والشيخ في أهله ، والعابد في مسجده وصومعته ، والشاب في مجونه وغرامه . أي نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا»[١] .

ومن المنطلق ذاته كان عيسى عبيد ، في مقدمة مجموعته «إحسان هانم» ١٩٢١ ، يرى «أن غاية الفن هو تصوير الحقائق عارية مجردة ، والتزام الكاتب للصدق في الوصف سيجنبه تقليداً أعمى لأدب العرب القديم ، أي أن عيسى عبيد ينادي بالريالزم -بدلاً من الأيديالزم- بأدب واقعي بدلاً من أدب وجداني»[٢] . وهو كأحمد ضيف تماماً مأخوذ بالرغبة الشديدة في إيجاد أدب مصري عصري ، فما كان يدفع عيسى عبيد إلى النشر ، على الرغم من كساد السوق وانشغال الرأي العام بالسياسة ، هو الرغبة «الشديدة في إيجاد أدب مصري موسوم بطابع شخصية الأمة المصرية»[٣] ، ويمثّل حياتها الاجتماعية والنفسية والوطنية . غير أن هذا الأدب الواقعي الذي يدعو إليه أحمد ضيف ضمناً وعيسى عبيد تصريحاً ، سيجد غذاءه في آداب الغرب لا في الأدب العربي . أما أحمد ضيف فقد تبيّن لنا نفيه لوجود هذا الأدب عند العرب ، وأما عيسى عبيد فإنه لم يتوان في المطالبة بالتوقف «عن تقليدنا الأعمى الجامد لأدب العرب القديم ، ومجاراتنا لهم في الخيال والتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية والعبارات اللغوية»[٤] . بل إن الثورة المنتظرة في عالم الأدب العصري المصري «سترمي إلى القضاء على الأدب القديم الجامد المتشابه المبتذل ، فتكون أشبه بالثورة التي قام بها فيكتور هوكو ضد الأدب المدرسي ، والتي نادى بها زولا وجماعته

---

(١) شكري عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ع :١٧٧ ، ١٩٩٣ ، ص٨٤ .

(٢) فجر القصة المصرية ، ص١٠٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١١٣ .

(٤) عباس خضر : مقدمة «إحسان هانم» مجموعة قصص مصرية عصرية ، تأليف عيسى عبيد ، ط :٢ ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص١٦ . نقلاً عن : شكري عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية ، ص١٣٥ .

ضد المذهب الخيالي لإيجاد مذهب الحقائق أساس أدب الغد»[1] . وهكذا فبقدر ما كان الشكل الشعري ، في هذه الحقبة ، يجنح إلى الرومانسية وجمالية التعبير ، فإن الشكل القصصي كان يجنح إلى الواقعية وجمالية التصوير والتسجيل . وكما انتهت المقامات ، لدى جيل الوجدانيين ، إلى صورة هزيلة منفرة ، انتهت عند جيل القصصيين الواقعيين عند التصوّر ذاته . فمادام ليس للمقامات ، من منظور محمود تيمور وزملائه ، أية قيمة قصصية ، فإنها لا تستحق كذلك أية عناية وأي اهتمام ، فضلاً عن التوظيف والاستثمار الأدبيين . فقد كان شعار أولئك الرواد هو إيجاد أدب مصري عصري يعبّر عن نفسية أصحابه ويكون مرآة ترتسم عليها صورة المجتمع والبيئة ، ولم تكن المقامات لتحظى باحترام هؤلاء . فهي تكاد تكون ، من منظور هؤلاء الرواد ، نصاً قاتماً لا يشفّ عن روح مجتمعه أو نفسية أديبه ومبدعه ، ومن جهة أخرى كانت المقامات مثالاً للجمود وأخطر القيود العاتية التي تركها الأجداد ، والتي يجب تحطيمها بكل جرأة وعنف .

وهكذا فبين جلبة المعارك التي دارت بين تياري الأدب العصري ، التعبيري الرومانسي والتصويري الواقعي ، وبين هؤلاء وبين تيار المحافظين من أنصار القديم ، ضاعت المقامات وتاهت منهوكة مهزولة . وللعقاد أن يأسف ، بعد خمسة عقود من كتابة مقدمته لديوان المازني ١٩١٤ ، على هذا الضياع والمصير المحزن الذي انتهت إليه المقامات . يكتب العقاد ، في مقال بعنوان «المقامة بين المحافظة والتجديد» نشر سنة ١٩٦٢ في مجلة «الأزهر» : «إن المقامة ضاعت في معركة المحافظة والتجديد»[2] . والعقاد يعي أن ضياع المقامات لدى المحافظين يختلف عن ضياعها على أيدي المجددين . فهؤلاء نبذوها لأسلوبها العتيق الذي لا يلائم ذوق العصر ، وأولئك أضاعوها حين وقفوا بفهمهم لها عند حدود اللفظ الغريب والمحسنات البديعية . لكنه إهمال وتضييع ناتجان عن تأويل متشابه إلى حد كبير .

لم يكن إعجاب المحافظين بالمقامات ، ونفور المجددين منها ، راجعاً إلى أن الطرفين كانا يقرآن نصين مختلفين ، فيعجب طرف بنص ، وينبذ الآخر النص الثاني . بل إن

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٣٨ .

(٢) العقاد ، المقامة بين المحافظة والتجديد ، في : عيد القلم ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ت ، ص٤٨ .

الطرفين كانا يقرآن نصاً واحداً فيخرجان بخلاصات وأحكام مختلة ؛ وذلك ناتج عن اختلاف المعايير التي كان كل طرف يقرأ النص من خلالها . وعلى الرغم من اختلاف المعايير والخلاصات ، فالصورة هي هي ، والفهم هو هو ، لم يتغير أي شيء من ذلك ؛ لأن هذه الأجيال كانت تقرأ مقامات الهمذاني في ظل أفق عام ومناخ مشترك ، حيث لم تكن المقامات سوى مجموعة من دروس اللغة والبلاغة والنحو والصرف والعروض . . . مؤلفة بطريقة مسجوعة وألفاظ غريبة لغاية تعليمية . وقد تجد بعضهم ينفي عن المقامات أية غاية تعليمية أو أخلاقية أو غيرهما ، بحجة أنها لا تعن بأية غاية غير الغاية اللغوية ، فهي قطع لغوية يجمع فيها أصحابها شوارد اللغة ونوادر التراكيب ، ولا يعنون بغاية غير تحسين اللفظ وتزيينه . وليس ثمة مجال ، بعد هذا ، للحديث عن قصصية المقامات ، أو دراميتها ، أو أي شيء آخر قد يضاعف من قيمتها الأدبية والفنية .

لقد تعاون جمهور القراء ، محافظين ومجددين ، في تشكيل هذه الصورة السلبية عن مقامات البديع وغيره ، حيث كنت تجد هذه الصورة لدى أحمد حسن الزيات كما لدى محمد حسين هيكل ، وتجدها عند يحيى حقي كما تجدها عند شوقي ضيف ، وعند محمد يوسف نجم وحنّا فاخوري . . .وهكذا كان الجميع - وإن اختلفت الغايات والأحكام - يشكّلون فهماً موحداً ، وصورة متشابهة لمقامات البديع . ويظهر أن هذا التعاون الغريب هو السر وراء رسوخ هذا الفهم لمقامات بديع الزمان في الأذهان ، وتجذّره ، لمدة طويلة ، في خطاب معظم المؤسسات التعليمية العربية . صحيح أن معظم كتب اللغة العربية بوزارات المعارف أو التربية والتعليم العربية تحتوي على مقامة مقررة من مقامات البديع ، لكنها لا تعرف من هذه المقامات إلا كونها دروساً في اللغة والبيان والعروض وضروب المعرفة . وهي إن تعدت ذلك ستكون صورة خيالية ، أو أقصوصة - لم تكتمل لها الشروط الفنية الكاملة - جاءت على هذه الطريقة لإبعاد تلك الدروس عن الجفاف الذي يميّزها .

وعلى هذا ، فإن الصورة السلبية التي علقت بأذهاننا عن المقامات دهراً إنما ترجع أول ما ترجع إلى تلقي هذه الأجيال بالذات . وفي ذلك تكمن أهمية تلقي هذه الأجيال وخطورته في آن واحد . فكثرة القراء وتعاقبهم على قراءة واحدة قد يخلق لدى أي قارئ وهماً بصحة هذه القراءة ونهائيتها ، وبأنها التحقق النهائي والحقيقي للنص . فالنص هو هذا كما خلقته هذه الأجيال المتلاحقة من القراء! . فمن أجل

الكشف عن نسبية هذا التلقي ، وكونه مجرد تلق محتمل لا يخلق النص «الحقيقي» بقدر ما يخلق صورة ما أو تمثيلاً ما لذلك النص ، من أجل ذلك كان لا بد من الوقوف على عملية التصنيع النشطة التي كانت تمارسها هذه الحشود المتدافعة من القرّاء على نص مقامات بديع الزمان .

٢- تصنيع المقامات: حشود من القُرّاء والقراءات

حين يتعلق الأمر بقراءة من القراءات فإنه من الأهمية بمكان أن ننظر إليها بوصفها شكلاً ممكناً من أشكال الفهم، أو بعبارة سارتر «عملية تركيبية للإدراك والخلق»[(١)]. بمعنى أنها عملية مهمة لتحقيق وجود العمل الأدبي، لكنها تبقى، مع أهميتها، تحققاً محتملاً من بين عدة «تحققات» Concretization. ومادام الأمر يتعلق بتحقق محتمل فإن المجال يظلّ مفتوحاً لتحققات أخرى عديدة؛ إذ لا شيء يمكن فهمه بجميع وجوهه، «فكل إدراك يفسّر بالضرورة موضوعاً كاملاً اعتماداً على عدد محدود كاف من الصفات التي تفهم تراكمياً. فإذا نظرت إلى كرة حمراء، على سبيل المثال، أو أدركتها بصرياً ما أبصرت إلا أوجهاً معينة «لكرويتها» في أي لحظة من اللحظات وهي سطحها الخارجي»[(٢)]، أي لونها الأحمر وهيئة القرص الذي يختلف حجمه باختلاف موقع المشاهد. وبما أن القراءة ضربُ من ضروب الفهم والإدراك والإدراك الممكنة، فإنها لا تتم إلا بالتركيز على جوانب أو وجوه أو مناطق معينة من النص، أما بقية الوجوه المتعددة والمناطق الشاسعة فتظل متوارية في خلفية الوعي إلى أن تبرز في أماميته حين تتاح لقراءة أخرى فرصة تسليط الضوء عليها، وبما أن الإدراك ذو طبيعة منظورية - أي لا يتم إلا من خلال منظور مركّز على شيء محدد - فإنه يظل بالضرورة فعلاً قاصراً، لا يبلغ اكتماله أبداً.

وعلى هذا، قد يحدث، كما هو في حالتنا هنا، أن سلسلة طويلة من القراءات لا تخلق إلا تحققاً واحداً، أو فهماً واحداً، أو تلقياً واحداً. فثمة قراءات عديدة، وحشود كبيرة من القراء، لكن ليس ثمة - مهما اختلفت طرق التحقق وغاياته - إلا تحقق واحد، وفهم واحد، وتلق واحد، حيث كان التركيز قد تمّ على جوانب ومناطق محدودة ومعينة من النص. ومنّ هنا لا ينبغي أن يغيب عنا أن هذه القراءات المتعددة لمقامات البديع ليست سوى تحققات أو تمثيلات محتملة للنص. فهي ليست تصويراً حقيقياً للنص؛ لأن هذا التصوير يكاد يكون مستحيلاً، أو هو مهمة ممكنة، لكنه لن

---

(١) ما الأدب؟، ص٤٥.

(٢) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، ص٣٨.

يكون حينئذ إلا تكراراً حرفياً للنص ذاته ، وهو ما يجعل النص والقراءة شيئاً واحداً . ويبدو أن ذلكً هو بالتحديد ما راهن عليه أغلب قراء هذا النمط من أنماط التلقي .

يمتد نمط التلقي الاستبعادي لمقامات البديع على مدى أكثر من جيل ، فثمة العقاد ونعيمة ومحمد حسين هيكل وزكي مبارك والزيات وأحمد أمين ويحيى حقي ومحمد مندور وشوقي ضيف وحنا فاخوري ومحمد يوسف نجم وعلي الوردي وأنور الجندي وأحمد موسى سالم وغيرهم الكثير الكثير . ولكل قارئ من هؤلاء قراءته الخاصة لمقامات البديع ،لكن كل هذه القراءات تندرج في نمط تلقٍ واحد أسميناه «التلقي الاستبعادي» . فنبذ المقامات واستبعادها ، إن لم يرد صراحة في نص القراءة ، فإنه النتيجة الحتمية لها .

٢-١ ثورة الأدب والإجهاز على المقامات :

لمحمد حسين هيكل مجموعة فصول ومقالات جمعها سنة ١٩٣٣ في كتاب وضع له عنواناً دالاً هو «ثورة الأدب» ؛ إذ إننا نعيش ، من منظوره ، في ثورة متصلة في شؤون الكتابة والأدب منذ نصف القرن الأخير . أما ضد أي شيء كانت هذه الثورة؟ وإلى ماذا كانت تهدف؟ فأسئلة لن يجد القارئ صعوبة في تحصيل الجواب عنها . فالأدب من يومئذ في ثورة متصلة ضد «حظائر الكتابة» الضيقة المتمثلة في الدواوين والكتابة اللفظية المسجوعة ، والمقصود بهذه الأخيرة - كما سنعرف لاحقاً - المقامات بالدرجة الأولى . أما الأدب الذي تهدف هذه الثورة إلى تحقيقه فهو الأدب «القومي» الجديد ، المتصل بالناس على اختلاف طبقاتهم ، والذي يصور لهم نواحي الحياة العصرية ، والذي يكون صادراً عن شعور صادق وإحساس عميق .

لا يمكن لأهداف تلك الثورة أن تتحقق إلا بعد الحسم في قضيتين مترابطتين ، لغة الكتابة ، وشكل الكتابة . فأية لغة ستناسب هذا الأدب القومي الجديد؟ من المؤكد أن أدباً قومياً لن تناسبه «اللغة الدارجة» ؛ «لأن لكل إقليم لغة كلام تختلف عن لغة الإقليم الذي يجاوره ، وتكاد تنقطع الصلة بينها وبين لغة الإقليم الذي يبعد بعض الشيء عنه»(١) ، فلا بد إذن من أن تكون اللغة العربية الصحيحة لغة الكتابة الحديثة . ولكن أية لغة صحيحة هي المقصودة؟ لغة المقامات بسجعها وإغرابها لغة

(١) محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ، دار المعارف ، ط :٢ ، د.ت ، ص٨ .

عربية صحيحة ، لكن هل هي المقصودة؟ بالتأكيد لا ، فثورة الأدب الجديد ثورة ضد هذه اللغة بالذات ، وذلك من أجل إحلال لغة كتابية سهلة بسيطة شفافة مطواعة تكون أكثر أدبية وألصق بالأديب . وهنا يكرّر هيكل ما سبق أن رأيناه في القسم السابق من أن اللغة ليست إلا كساء للأدب ، والاهتمام باللغة لا يتصل بالأدب لذاته إلا من حيث هي كساء الأدب ، وبمقدار حاجة الأدب إلى هذا الكساء ، فكما أن الحياة العصرية تنزع إلى البساطة ، وإلى ظهور الذاتية الإنسانية ظهوراً قوياً واضحاً ، كذلك يجب على لغة الأدب العصري أن تكون على مثال هذه الحياة ، لغة بسيطة مضيئة سيالة «لا تحجب عنك جمالاً مما أراد الأديب الموهوب إظهاره (. . .) وهي كلما لطفت وازدادت بساطة وشفّت بذلك عن كل ما أراد الأديب أن يحملها إياه وكانت في ذلك النغمات الصادرة عن نفس الأديب الصادقة التعبير عنه ، كانت ألصق بالأدب»(١) . ونحن إذ نتوقف عند رؤية هذا الجيل للغة فما ذلك إلا لنبيّن أن استبعاد هذا الجيل للمقامات ، بوصفها شكلاً من أشكال الكتابة ، كان قرين استبعاده للغة كثيفة تستر أكثر مما تكشف ، وتغيّب أكثر مما تظهر ، وتحجب أكثر مما تجلّي . فنبذ مثلِ هذه اللغة يحتم نبذ المقامات ، أو نبذ المقامات يحتم نبذ هذه اللغة ؛ لأن هذا الجيل لم يلفته في المقامات إلا لغتها ، فكأن اللغة هي المقامات ، وهذه الأخيرة هي اللغة ذاتها لا غير .

وكما أن في اللغة العربية ألفاظاً بائدة أو في حكم البائدة ، كذلك شأن الأدب العربي ، ففي هذا الأخير أشكال أدبية بائدة أو في حكم البائدة . فإذا كانت اللغة العربية تطورت باختلاف أطوار الحياة ، وصيّرت بذلك ألفاظاً قديمة غير صالحة لأداء المعاني الجديدة ، فإن تطور الأدب الجديد سوف يخلّف وراءه أشكالاً قديمة غير صالحة لأداء المعاني العصرية الجديدة ، وذلك بعد أن «انقضى عصر المقامات والترسّل في نظر هؤلاء المجددين ، فلا بد من صور جديدة هي صور الأدب القومي الكبير . هي القصة والأقصوصة ، وهي الشعر الوجداني والشعر التمثيلي»(٢) . انقضى عصر المقامات ، من منظور هذا الجيل ، لأنها لا تناسب هذه الحياة العصرية ، كما أنها لا

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١١ . وهو من حديث للمؤلف أذيع في البرنامج الثاني في برنامج «مع الأدباء» ، ونشر بعد ذلك في مجلة «الآداب» البيروتية ، السنة الثامنة ، ع : ٩ سبتمبر ١٩٦٠ ، ص١١ .

تتوافق مع مفهوم الأدب في هذه الحياة العصرية .

الأدب ، كما يعرّفه هيكل ، فن جميل ، غايته تبليغ الناس رسالة في الحياة والوجود من حق وجمال . ذاك هو الأدب الحق ، أما الأدب الزائف ، كأدب المقامات بطبيعة الحال ، فهو ما لا يحمل رسالة حق وجمال ، بل هو «ألفاظ مرصوفة لا يقصد بها إلى معنى خاص شأنها شأن تلك «البذلة» التي توضع في «فترينة» التاجر على مثال خشبي سُوّي وجهه بالألوان»[١] . وأدب المقامات سيظل أدب ألفاظ لا تحمل في طياتها سنا المعاني السامية ولا ضياء الحق وبهجة الجمال ، وسيظل أدب الألفاظ هذا زخرفاً «لن يعدو جماله أن يكون كجمال الدمية لا حياة فيها وإن أتقن صانعها رسم تقاطيعها»[٢] . ولا ينحصر هذا الحكم في المقامات فحسب ، بل إنه ينسحب على الأدب العربي كله دون تمييز ، فالأدب العربي القديم ، من منظور هيكل ، «كالأزياء القديم كان يعتمد على ثروة اللفظ وصور البديع فيه كما تعتمد الأزياء القديمة على نفاسة القماش وكثرة حواشيه»[٣] .

في أفق كهذا لن يكون ثمة من حاجة إلى أدب الألفاظ ، أدب المقامات ، أو الأدب العربي القديم جملة . وإذا كان ثمة من حاجة لهذا الأدب فإنها محصورة في «اللغة» لا غير . بمعنى أن هيكل وجيله في حاجة إلى الوقوف على أدب الجاهلية وعلى أدب الصدر الأول للإسلام ، وعلى كل أدب سبق عصرهم ، لا لشيء إلا لتبقى حياة اللغة ، كما يقول ، متصلة على مر العصور . أما «الأدب من حيث هو رحيق الحياة العقلية والفنية وما تنطوي عليه من مختلف الصور والألوان ، فتابع في تطوره للعصر الذي يعيش فيه غير مضطر أن يتصل بالقديم النائي عنه بأكثر من صلة الوراثة ومن صلة اللغة»[٤] . وفي هذا الشأن يكتب هيكل عن تجربته الكتابية قبل أن يطلع على الآداب الغربية ، الآداب الكبيرة ، ما يلي :

«فإني لأذكر أن مطالعاتي العربية التي تناولت من كتب الأدب العربي القديم الشيء الكثير قد أقنعتني منذ عشرين سنة مضت (. . .) بأن أدب اللفظ وحده لا

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٦-٢٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣٩ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٣٦ .

يمكن أن يبلغ بالإنسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الذي نعيش فيه ، فأكببت يومئذ على دراسات في الكتب الإنجليزية فتحت أمامي آفاقاً جديدة غير ما مهدت له دراساتي . فلما سافرت إلى فرنسا (. . .) أكببت على آدابها في نواحيها المختلفة ، فإذا آفاق جديدة تنفتح ، وإذا بي أطل على صور من الحق والجمال لم أكن أتوهمها من قبل»[1] .

ليس مثل هذه الشهادة بأمر غريب ؛ ذلك أن الأدب الكبير ، من منظور هيكل ، يتمثل في القصة (الرواية) والأقصوصة (القصة القصيرة) والتمثيل (المسرحية) . فهذه الأشكال التي اطلع عليها هيكل وأبناء جيله ، وفتنوا بها فتنة عظيمة ، أشكال غربية محض ، أما الأدب العربي فيخلو من هذه الأشكال «العظيمة» ، فهي لم تكن معروفة عند العرب مع أنها اليوم «تتناول من بسط حقائق العلوم والمذاهب الفلسفية ما يجعلها في متناول القراء جميعاً ، ويجعلها كذلك في صورة فنية بالغة الجمال . فهل يتسنى لنا إذا نحن اكتفينا بالأدب العربي القديم ، أن نبدع في هذه الأنواع مثلما أبدع الغرب . . .»[2] . بالتأكيد لن يتسنى ذلك! لأن هذا الأدب اللفظي يخلو من هذه الأشكال الراقية .

لا يشعر هيكل بأي تناقض حين يؤكد ، في موضع آخر من كتابه ، أن الأدب العربي لا يخلو من القصص ، بل إن هذا الفن ، كما يرى ، هو قوام الأدب العربي المنثور كله . لكنه حتى لو شعر بهذا التناقض فهو تناقض مبرّر ؛ لأن ما يستحق أن يضيع الإنسان شيئاً من وقته في قراءته من هذا الأدب القصصي المنثور قليل ، وينحصر في ألف ليلة وليلة وقصة حي بن يقظان والزير سالم وغيرها . أما المقامات فليست من القصة في شيء ، بل حتى لو كان فيها شيء من ذلك ، فإنها من الضرب الذي لا يستحق أن يضيّع هيكل وجيله شيئاً من وقتهم الثمين في قراءته .

إن النظر إلى المقامات بعين المقارنة والموازنة بينها وبين أشكال «الأدب الكبير» ستفضي حتماً إلى النظر إليها نظرة سلبية تبخيسية . ويبدو أن هذا الجيل لم يعدم هذه النظرة المقارنة الموازنة . وفي هذا الشأن ذهب يحيى حقي إلى القول بأنّ بداية

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٤ . وأعاد هيكل الموقف ذاته حين كتب مقدمة الطبعة الثالثة لروايته الرائدة «زينب» ، انظر : زينب – مناظر وأخلاق ريفية ، دار المعارف ، د .ت ، ص١٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٢ .

معرفة المجتمع العربي بالقصة إنما هو متأت من معرفته بالقصة الغربية ، «وعلى ضوء المقارنة بين البذرة القادمة وبين ما هو موجود باليد ، أحسّ الأدباء أن الفرق بين الاثنين كبير . فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير ، وقصص ألف ليلة وليلة ، ومقامات لم تدرس إلا باعتبارها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع»(١) . لا تنحصر المقارنة بين البذرة القادمة «القصة» وبين ما هو موجود باليد فحسب ، بل إن فعل المقارنة يطال هذه الأشكال القليلة الموجودة باليد . فإذا كان لتلك السير وألف ليلة وليلة حظ لا بأس به من عناصر القصة ، البذرة الغريبة القادمة ، فإن المقامات - وإن كان بها ، من منظور يحيى حقي ، بعض عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية ، أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحياناً - لا تعدو كونها «فتات فني تنقصه الوحدة وتبيان رأي أو مذهب»(٢) ، وهي ما دامت «فتاتاً» لا يبين عن رأي أو مذهب(*) فإنها ليست بقصة . وليس نفي القصصية عن المقامات أو إثباتها لها بأمر ذي بال هنا ، لكن هذا الجيل الذي صفى حساباته مع المقامات حين أعلن هيكل انقضاء عصر المقامات ، لم يكن ليدور في خلده أن يكون هذا الشكل العتيق المتحجر المنبوذ يمثل ظاهرة قصصية ؛ لأن كونها كذلك يعني أنها من أشكال «الأدب الكبير» الراقية ، في حين أنها لا تعدو كونها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع . وهي بذلك تركة من العصور الماضية منبوذة ومرغوب عنها ، ولا تمت إلى المجتمع القائم بصلة .

ما دامت المقامات لا تمت إلى المجتمع العصري بصلة ، وما دام سجعها البارد المتكلف لا يروق أبناء هذا المجتمع ، فإن استبعادها يغدو نتيجة حتمية . فالشكل يبقى مادام قادراً على أداء وظيفة ما ، ولكن حين يغدو بلا وظيفة وبلا فائدة فمصيره حتماً ينتهي إلى الموت والفناء ، ليحلّ مكانه ما هو أقدر على وصف المجتمع القائم بأسلوب عصري يروق أبناءه ويلائم الشكل الجديد . لا بد إذن «للأدباء لوصف المجتمع القائم من اقتباس الشكل الجديد ، والتعبير بأسلوب جديد يلائم

---

(١) فجر القصة المصرية ، ص٢١ . وقد صدرت طبعة الكتاب الأولى سنة ١٩٦٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢١ .

(*) لاحظ تأكيد كلٍّ من حقي وهيكل من قبله على أهمية أن تشتمل القصة على رأي أو مذهب .

الشكل»[1] . ولا يمكن لهؤلاء أن يشعروا بأي حرج نتيجة استبعادهم لشكل عربي أصيل كالمقامات ، واقتباسهم لشكل غربي غريب كالقصة . فقبل حقي كان هيكل قد حسم المسألة حين كتب : «ألم يكن المصريون يطلبون في ثورتهم هذه [أي ثورة ١٩١٩] الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصوراً من الحرية السياسية على مثال ما في الغرب سواء؟! فلتكن مظاهر الفن والأدب مصبوبة عندهم في قوالب غربية لتكن آية للناس جميعاً على تقدمهم وعلى أنهم يسابقون الغرب إلى مختلف ميادين الحضارة وقد يسبقونه»[2] . وعلى هذا ، فلا ضير إذن من نبذ أشكال عتيقة متحجرة ، حتى لو كانت عربية أصيلة ، مادام وجودها يعني التخلف عن الغرب وركب حضارته! كما لا ضير في صب مظاهر الفن والأدب في قوالب غربية مادام ذلك سيكون شاهداً على التقدم ، ومادام روح الفن القصصي ونبضه ومزاجه لا يتأتى[3] ، بقدر كبير أو ضئيل ، إلا للمتصلين بالثقافة الغربية اتصالاً وثيقاً .

يصدر محمد يوسف نجم عن الأفق ذاته حين يقرر جازماً بأن القصة العربية الحديثة ليست امتداداً للقصة العربية القديمة ، «إنما هي فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة ، ولون من ألوان الأدب التي تأثرنا فيها بآداب الأمم اللاتينية والسكسونية»[4] . وفي الوقت الذي يقرر نجم ذلك فإنه لا ينفي معرفة العرب واللبنانيين لفن القصص ، فهؤلاء قد عرفوا القصص الديني الذي جاءت به الكتب المقدسة ، والذي روي عن السلف ، والقصص والأساطير الشعبية ، والقصص العربي القديم . لكنه حين يقف عند المقامات لا يستطيع أن يفلت من سطوة النظرة السلبية التبخيسية التي كانت تخيم على هذا الأفق وعلى أذهان أجياله .

مع محمد يوسف نجم ستجد التناقض واضحاً ، حيث تعدّ مقامات الهمذاني ، عنده ، من ضروب «القصص اللغوي التعليمي»[5] ، شأنها في ذلك شأن مقامات

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٢ .

(٢) ثورة الأدب ، ص١١ .

(٣) انظر : فجر القصة المصرية ، ص٢٣ وص٨٣ .

(٤) محمد يوسف نجم ، القصة في الأدب العربي الحديث ، ص١٥٣ . وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب في القاهرة سنة ١٩٥٢ .

(٥) المرجع نفسه ، ص١٢ .

الحريري والزمخشري وأية مقامات أخرى . فقد كانت الغاية من كتابتها «لغوية في المقام الأول . والعنصر القصصي فيها ضعيف ، إذ إنها تخلو من أهم مقومات الأقصوصة ، وهي الحادثة الواحدة ، الحسية أو الروحية التي تدور حولها أعمال الأشخاص ، كما أنها تخلو من الشخصيات القصصية الحية التي يعرض لها الكاتب ويحللها ويدرس أجزاء نفسها ، كما أن أسلوبها المقيد المتكلف يذهب ببقية الحياة الباقية فيها ، وبوحدة تأثيرها في نفس القارئ»[1] . وإذا لم يكن ثمة مفر من الاعتراف ، على مضض ، للمقامات ببعض السمات القصصية فليكن ذلك ، لكن ليكن في صورة تنسجم مع الأفق الذي يتشكل التلقي داخله . لتكن إذن ضرباً من القصص ، لكنه قصص لغوي تعليمي . ماذا يعني ذلك؟ يعني أنها أنشئت لتعليم الناشئة فنون اللغة المختلفة من نحو وصرف وعروض وبلاغة . وبما أن الغاية عامل أساسي يتحكم في كافة العوامل والمقومات الأخرى كاختيار الموضوع وصياغته الفنية وغيرها ، فإن المقامات ، في نهاية المطاف ، محكومة بغاياتها ؛ إذ الأعمال بالغايات محكومة دائماً . وما سمة «اللغوية والتعليمية» المزعومة في المقامات الهمذانية إلا آلية من بين آليات عديدة للتعبير عن موقف الرفض والنبذ لهذا الشكل الكتابي العتيق .

في الوقت الذي يقرر فيه محمد يوسف نجم ذلك بشأن المقامات الهمذانية ، فإنه يستدرك ليعلمنا أن «هذا لا ينفي أن هناك مقامات - كالمضيرية لبديع الزمان - بلغت من الفن مبلغاً كبيراً»[2] ، وقد تمثّل هذا المبلغ الفني الكبير ، والذي لم يحصره المؤلف هذه المرة في المضيرية دون غيرها ، في أن بديع الزمان صوّر «مواقف حياته ، حين كتب مقاماته ، فكانت الألفاظ والاستشهادات تذوب في حرارة الحياة ، وتختفي وراء ستار التجارب التي كان أكثرها حياً ، وهذه وقائع حياته تدعم ما ذهبنا إليه»[3] . كيف يستقيم القول بهذا والقول بذاك؟ فمقامات الهمذاني إما أن تكون وثائق لغوية تعليمية لا غير ، وإما تكون ضرباً من الفن الراقي الذي يذوب في حرارة الحياة . وهي إما أن تكون قصصاً لغوياً تعليمياً جافاً وبارداً ، وإما أن تكون قد بلغت من الفن مبلغاً

(١) المرجع نفسه ، ص٢٤٣ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٥١ .

عظيماً . وبديع الزمان إما أن يكون معلماً دبّج مقاماته أو دروسه لتعليم الناشئة فنون اللغة ، وإما أن يكون قد صوّر مواقف حياته في مقاماته التي كانت تذوب في حرارة الحياة . لكن أن يقرأ القارئ المقامات ، وهو واقع تحت تأثير الأفق القرائي االمهيمن وتحت سطوة نمط التلقي العام ، شيء ، وأن يقرأها ، وهو متحرر من ذاك الأفق والنمط ، شيء آخر . القراءة قراءة والتلقي تلق ، ولا أحد يماري في تحصيل الحاصل هذا ، لكنهما ، حين يصدران عن أفق مختلفٍ ، يكونان شيئين مختلفين تماماً . والمأساة كل المأساة حين يقع القارئ فريسة تناقض بين نمط التلقي العام المهيمن ، وبين اختياراته القرائية الخاصة التي لا تنسجم مع ذاك النمط العام .

لا يلتفت المؤلف مرةً أخرى إلى التناقض حين يقرر في موضع بأن «أول من حبا نحو الأقصوصة في أدبنا الحديث هم كتاب المقامات»[1] ، وحين يقطع في موضع آخر بأن في «الانصراف المقصود عن عيون الآثار القصصية ، إلى فن المقامة ، تعطيل لنهضتنا القصصية . فإن المقامة بإطارها الصلب الجامد وبإنشائها المتكلف المرهق ، وبحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي والحرص على تسجيل المعارف والعلوم ، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية ، ولم يكن مقدراً لها أن تعيش وتزدهر وتواكب ركب النهضة الأدبية الحديثة . ولذا ماتت المقامة أو قل إنها ولدت ميتة»[2] . كيف تكون المقامة ممهدةً للأقصوصة حيناً ومعطلة لمسيرتها حيناً آخر؟ إننا أمام تناقض واضح ، لكنه تناقض مفهوم ومبرّر في ضوء الأفق العام الذي ظهرت فيه قراءة محمد يوسف نجم ، والتي كانت هي واحدة من القراءات التي رسّخته .

وبعد محمد يوسف نجم كان محمد مندور يدلي بدلوه مع أبناء جيله للمساهمة في الإجهاز على المقامات . فقد أخذ مندور على العرب القدماء ، في أغلب مؤلفاته ، قصور مفهوم الأدب عندهم ، فهو يرى «أن المفهوم التقليدي للأدب عند العرب لم يتبلور قط في تحديد فلسفي لهذا اللفظ»[3] ، وأن ثمة تفاوتاً واضحاً بين مفهوم الأدب عند العرب ، وبين مفهومه عند الإنجليز والفرنسيين ؛ «إذ الملاحظ أنه لسوء الحظ قد

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٤٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٣ .

(٣) محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، د .ت ، ص٧ .

فهم الأدب العربي على أنه الشعر والنثر الفني فحسب (. . .) القاصر على الرسائل والمقامات والأمثال السائرة والخطب وما شاكل ذلك ، مما تغلب عليه الصناعة اللفظية ويفتقر إلى المادة الفكرية والعاطفية في كثير من الأحيان»[١] . وكل هذه الصفات ، من منظور مندور ، قد تمثلت بشكل خاص في المقامات ، فما يسمى بالنثر الفني هو «النثر المسجوع ، وقد تمثل بنوع خاص في فن المقامة»[٢] الذي كان له دور مؤكد ، من منظور مندور ، في تضييق نطاق الأدب العربي وخنقه وإفساده . بل إن الأدب العربي لم يكتب له أن يتطور ويتسع أفقه إلا حين انصرف عن هذا الفن بالذات ؛ ذلك أنه من المؤكد «أن فن القصة والأقصوصة [وكذا المسرحية] لم يظهر في مصر بمعناه وأصوله الفنية الكاملة إلا بعد الانصراف عن فن المقامة (. . .) إلى أدباء الغرب لأخذ الفن عنهم»[٣] . وهو الأمر ذاته الذي سبق أن كرّره كل من هيكل ويحيى حقي ومحمد يوسف نجم ، وذلك حين شدّدوا على ضرورة الربط الوثيق بين الانصراف عن المقامات من جهة ، وبين اتساع أفق الأدب العربي الحديث من جهة ثانية .

ومن هذا المنظور أمكن لهذه الأجيال أن تنظر إلى المقامات بوصفها شكلاً صلباً جامداً ميِّتاً ذا غايات تعليمية لغوية لا تخطئها عين هيكل وحقي ونجم ومندور وغيرهم ، كما أنها لا تلائم روح العصر الأدبية والثقافية والمزاجية والصحفية ؛ إذ من غير المعقول «أن تكتب المقالات اليومية والأسبوعية في لغة المقامات القديمة أو اللغة المزركشة المرصعة بالمحسنات البديعية»[٤] . وعلى هذا ، فإن لأدبائنا وقرائنا ، بعد ذلك ، العذر حين يعرضون عن المقامات ولغتها المتحجرة ، أو حين يرمونها بكل مظهر من مظاهر النقص والتحجّر والقصور . فهي لا تناسب روح العصر لا شكلاً ولا أسلوباً . ولذا قدِّر للمقامات الهمذانية أن تموت ، كما قال محمد يوسف نجم ، لكن ليس لأنها ولدت ميتة على يد الهمذاني ، بل لأن نجم وبقية القراء الآخرين قد أماتوها حين أجهزوا عليها لخنقها وتحنيطها ، ثم لتدفن بعد ذلك وتتعفّن فتصبح

---

(١) محمد مندور ، في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، د .ت ، ص٥ .

(٢) محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر ، د .ت ، ص٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١٨٨ .

رميماً تذروه رياح العصر ومزاج أبنائه .

يمكن النظر إلى دراسة مندور عن «النقد المنهجي عند العرب» بوصفها قراءة للمقامات الهمذانية من ضفة أخرى ؛ إذ ليس انحطاط النقد المنهجي منذ لحظة الثعالبي ، معاصر الهمذاني وأول من كتب عنه ، إلا الوجه الآخر لانحطاط الأدب العربي في ذلك العصر ، بل هو انعكاس لحالة الانحطاط العامة التي شملت جميع مناحي الحياة العربية من فكر وسياسة واجتماع ونقد وأدب . فكما أن الثعالبي كان خاتمة النقد المنهجي ولحظة تحوله إلى «بلاغة»[1] ، فكذلك كان معاصره ، بديع الزمان الهمذاني ، خاتمة الأدب العربي الحي ، وبداية انحطاطه وتعفنه وتحجره وتحوله إلى ألعاب لفظية بلاغية عقيمة . وهكذا فمع ظهور مقامات بديع الزمان تأكد ، من منظور هذا الجيل ، حدث بديهي في هذا الأفق ، وهو توقف «روح الأدب» و«روح النقد» و«روح الفكر» . . . ، حيث «أخذ الأدب يتطور نحو الصنعة البديعية ، فوجد إأي النقد] مجالاً واسعاً لدراسة تلك الأوجه الجديدة والمحسنات المبتكرة . وقد عززت تلك الدراسات فساد الذوق وفقره»[2] ، فضاع الأدب و«خلا من كل إحساس أو فكر أو فن صحيح ، وغلبت اللفظية والتكلف حتى أماتت الأدب وظلت تلك الكارثة مستمرة إلى أن ظهرت نهضتنا الحديثة ، فاستطعنا بفضل تأثرنا بالأدب الغربي أن نرفع من وقرها ، وإن كنا لا نزال إلى اليوم ندرس البلاغة . ولربما كنا في ذلك الشعب الوحيد في بلاد العالم المتحضر كله»[3] . وهكذا كما لو كانت المقامات هي العالم الصغير الذي انطوى فيه كل سخف العالم الأكبر وتخلفه وتقهقره وتراجعه وانحداره وانحطاطه . . .!

(١) انظر : محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر ، د .ت ، ص٣١٣ . والبلاغة ، عند مندور ، هي النقيض المباشر للنقد المنهجي ، ومثال التحجر والتقهقر وفساد الذوق .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣١٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣١٧ .

٢-٢ . المقامات بين زوغان القراءة واضطرابات الرؤية

في حمّى الحماس وضجيج الاندفاع الجماعي لا يكون ثمة مجال للتروي والتأني والمحاسبة والمراجعة والتدقيق . في مثل هذه الحالة يكون التسرع أمراً طبيعياً ، وخلط الحقائق أو تزويرها أمراً أكثر سهولة من أي شيء آخر . فلك أن تلصق بمقامات الهمذاني أية صفة أو نقيصة تخطر على بالك . لا تفكر في شيء ما دام الأفق العام يتطلب ذلك ويشجع عليه . قل عن المقامات إنها أدب ألفاظ ، وصبيانيات لغوية ، ودروس لغوية متعفنة ، وأدب سلاطين ، وأدب ملوكي ، وأدب رفيع أو أدب فقاقيع ، وشكل ميّت أو متحجر ، وأسلوب عقيم ، وفكر متخلف . . .إلخ

لم يكن علي الوردي أول من ألصق صفة الشعوذة بكتابات البديع ، فقبله كان خصيم الهمذاني المشهور ، أبو بكر الخوارزمي ، قد وصف رسائل الهمذاني بالشعبذة أو الشعوذة . وكان يعني بها ما في رسائل البديع من ألعاب لفظية غريبة ، فتبدّت هذه الألعاب كما لو كانت أشبه بأعمال المشعوذين والدجالين حين يتوسلون احتيالاً بكتابات غريبة لاستحضار الأرواح الطيبة والشريرة ، أو حين يفتنون الحاضرين بخفة يد وأخذ كالسحر يُري الشيء بغير ما عليه أصله في رأي العين . كان الهمذاني يتحدّى الخوارزمي إن كان يقدر على أن يكتب أصنافاً مختلفة من الكتابات الغريبة ، كأن يكتب كتاباً خالياً من الألف واللام ، أو كتاباً يخلو من الحروف العواطل ، أو كتاباً أوائل سطوره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتاباً إذا قرئ معرّجاً وسرد معوّجاً كان شعراً ، أو كتاباً إذا فسر على وجه كان مدحاً وإذا فسر على وجه آخر كان ذماً ، أو كتاباً لا يصح معناه إلا حين يقرأ منكوساً . . . إلخ . فما كان من الخوارزمي إلا أن وصف هذه الكتابات بأنها «شعبذة» وشعوذة .

قد يكون للخوارزمي بعض العذر فيما وصف ؛ لأنه كان يصف ضرباً من الكتابات الغريبة حقاً . لكنه ، مع ذلك ، لم يجرؤ على وصف مقامات الهمذاني بالشعبذة هذه ؛ لأنه كان على علم أن بين هذه الكتابات الغريبة وبين المقامات فرق شاسع . فبديع الزمان لم يكتب مقامة أغرب فيها كما أغرب في رسائله ، فمقاماته تخلو ، بشكل واضح ولافت ، من أية ألعاب لفظية «مشعوذة» . بيد أن الاندفاع آفة تأكل ما أمامها دون أن تميّز بين الضار والنافع ، أو الصحيح والباطل . ونمط التلقي حين يتسلط على ذهن قارئ ما يعمي صاحبه عن الرؤية السليمة ، فيجعله يرى غير ما هو على أصله في رأي العين . فمادامت مقامات البديع قد تم تنصيبها رمزاً يتجسّد فيه

كل مظاهر النقص والانحدار والتحجر، فليس ثمة غضاضة، بعد ذلك، في وصفها بأي وصف تبخيسي، حتى لو كان هذا الوصف لا ينسحب على هذه المقامات! لماذا الاحتراز والتحوّط مادام أمثال هذه الأوصاف عامة وشائعة بين المجددين والمحافظين سواء بسواء؟

لا تسير القراءة بالضرورة في اتجاه مستقيم، أو بحركة خطية لا تحيد، بل يحدث، أثناء القراءة، أن يزوغ البصر أو ينحرف ويضطرب، وذلك بفعل وسائط التشويش التي تتوسّط بين النص والقارئ، كأن تجد القارئ يقرأ نصاً وعينه على نص آخر. إن مقامات البديع واحدة من بين نصوص عدة تعرضت كثيراً لسوء القراءة أو زوغان البصر هذا، بحيث يمكننا أن نتساءل عما إذا كان هؤلاء القراء الذين نعرض لقراءاتهم هنا، يقرأون فعلاً نص مقامات البديع؟ أليس من المحتمل أن تكون منطلقاتهم الأولية تنصب على قراءة تلك المقامات، ثم يحدث أن ينحرف فعل القراءة أو أن يزوغ بصر القارئ فيختلط عنده النص المقروء بغيره؟ يخيّل إلينا أن أغلب هؤلاء القراء لم تكن أعينهم مصوّبة إلى نص مقامات البديع، بل كانوا يقرأون هذا الأخير، وأعينهم على نص آخر، رسائل الهمذاني مثلاً، أو المقامات المتأخرة، أو أدب ما عرف بعصور الانحطاط، أو أي نص آخر. بمعنى أن فعل القراءة، لدى هؤلاء، لم يكن مصوّباً، بشكل مباشر ومستقيم، إلى نص مقامات البديع. بل يحدث له، كما يحدث للبصر عادة، انحرافات وانكسارات واضطرابات تشوش الرؤية وتضبّب المسار. وليس هذا بشيء غريب في القراءة أو التأويل الأدبي، فلا ينبغي أن يؤخذ فعل القراءة مأخذ التسليم دائماً، فهو «فعل فهم لا يمكن ملاحظته ولا توجيهه ولا التحقق منه بأية طريقة»[(١)]. وهو لكونه كذلك لا يشتمل، بالضرورة في كل تحقق، على تماسك واستقامة خطيّة في السير.

يكتب علي الوردي بشأن مقامات الهمذاني ما يلي: «وفي أواخر القرن الرابع ظهر بديع الزمان، فتحول النثر العربي على يده إلى شعوذة. فالهمذاني لم يكتف باستعمال السجع المتكلف والمحسنات البديعية في كتابته، إنما أضاف إليها الإغراب. وحين تقرأ قطعة من أدبه تشعر بأنه يريد أن يظهر بها مبلغ براعته في الإتيان بالكلام

---

(١) العمى والبصيرة، ص١٧٦.

الصعب ، كأنه بهلوان»[1] . ومن أجل البرهنة على هذا الحكم سيضرب لنا المؤلف مثالاً على هذه الشعوذة البهلوانية ، فيختار الوردي المقطع الأول من المقامة الحرزية للبديع ، المقامة الثالثة والعشرين ، حيث يقول عيسى بن هشام : «لّما بلغت بي الغربة باب الأبواب ، ورضيت من الغنيمة بالإياب ، ودونه من البحر وثّاب بغاربه ، ومن السفن عسّاف براكبه ، استخرت الله في القفول ، وقعدت من الفلك ، بمثابة الهُلك ، ولما ملكنا البحر ، وجنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حبالاً . . .»[2] . ولّما لم يجد المؤلف ، في هذا المقطع ، ما يسند حكمه الحازم الجازم اكتفى بأن قال : «ويستمر الهمذاني في مثل هذا الوصف الذي يقصد به إظهار البراعة اللغوية أكثر مما يقصد به الوصف الدقيق»[3] . ماذا يقصد المؤلف بالبراعة اللغوية؟ وماذا يعني بالوصف الدقيق؟ أين الشعوذة والبهلوانية في هذا النص المأخوذ من المقامة الحرزية؟ لو تجشّم الوردي عناء تفسير بعض معاني مفردات هذا المقطع لما أقدم على قول هذا الحكم الذي قد ينسحب على نص آخر كان في مخيلة الوردي غير مقامات البديع .

ومع هذا ففي استشهاد الورديّ بمقطع من مقاطع مقامة للبديع بعض التطور . فالقراء السابقون ، هيكل وحقي ونجم ومندور ، لم يشأ أحد منهم الاستشهاد على صحة قراءته بمقامة أو مقطع من مقامة ، كما لو كانت هذه المقامات لا تستحق أن تثبت في هذه القراءات العصرية ، أو لا تستحق أن توضع جنباً إلى جنب مع الأدب العصري الكبير الحي المتألق ، أو أنهم لم يجدوا ضرورة لمثل هذا الاستشهاد ، حيث القراء جميعاً مقتنعون وقانعون ومطبقون على صحة هذه القراءات ومصداقيتها ، فليس ثمة من داعٍ لإثبات مدى انطباق القراءة على النص المقروء ؛ إذ في ذلك تطويل وإسراف وهذرٍ ولغو لا مبرر له ، ولا يحسن أن يكون في قراءاتهم خشية أن تصاب بعدوى المقامات ، حيث الهذر واللغو والألفاظ الجوفاء . على خلاف هؤلاء يستشهد الوردي بجزء من مقامة – وإن كان استشهاداً غير مناسب وفي غير محله – ليبرهن بهذا الاستشهاد على مدى انطباق القراءة على النص المقروء ، ولكنه يقع ، كغيره من القراء ، فريسة تعارض بين الأحكام التبخيسية العامة عن طبيعة مقامات

---

(١) علي الوردي ، أسطورة الأدب الرفيع ، دار كوفان للنشر ، ط :٢ ، ١٩٩٤ ، ص٢١٥ .

(٢) مقامات بديع الزمان ، ص١١٨ .

(٣) أسطورة الأدب الرفيع ، ص٢١٦ .

البديع ، وبين الاكتشاف الخاص لطبيعة النص الفعلية وما هو عليه في الواقع .

علي الوردي قارئ من مجموعة قراء تعرضوا لمثل هذا المأزق بين الركون إلى التلقي العام والشائع لمقامات البديع ، وبين الاكتشاف الخاص لخصوصية هذه المقامات . يعي الوردي أن المقامات ضرب جديد من الكتابة ابتكره بديع الزمان ، وهي عبارة عن «قصص قصيرة بطلها شخص من المتسولين اسمه أبو الفتح الاسكندري ، إذ هو يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته وغريب بيانه»[(١)] . ولا يستوقفنا من كلام الوردي تعريفه للمقامات بأنها قصة قصيرة ؛ لأنه لا يلبث ، بعد بضع كلمات ، أن يستدرك على هذا التعريف ، وكأنه فلتة من فلتات اللسان ، خرجت خطأً دون تحقق أو تدقيق . لكن أليس لفلتات اللسان من دلالة في علم النفس الفرويدي؟ يقول الوردي إن الهمذاني «لم يكن يعنى بالفن القصصي في مقاماته ، إنما أراد بها أن يظهر مقدرته على زخرفة الكلام وتصعيبه»[(٢)] . كيف تكون مقامات البديع قصصاً قصيرة ، وصاحبها لم يعن بالفن القصصي؟ أَخَرَجَت هذه المقامات عن قصد صاحبها وغايته لتكون على مثال غير ما أراد؟ فهو أرادها مدونة يثبت بها مقدرته على زخرفة القول وتصعيبه ، غير أنها راوغت واحتالت على قصد الهمذاني فخرجت ، على نحو غير متوقع ولا مرغوب فيه ، قصصاً قصيرة! أهذه هي الحكاية عند الوردي وانتهى الأمر؟

يعجب الوردي ، في موضع آخر من الكتاب ذاته ، بأبي حيان التوحيدي . فأبو حيان ضرب مثالاً فريداً في «غربة الأديب» التي اضطرته في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء ، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة ، وإلى بيع الدين والمروءة . فهذا أديب أخفق في حياته لا لنقص فيه ، بل «لأنه عاش قبل أوانه ، ولو أنه ظهر في زماننا هذا لكان سيد الأدباء»[(٣)] . أليس ثمة قاسم مشترك بين أبي حيان وأبي الفتح الاسكندري؟ ألم يكن الأديبان ضحية عصر لا يولي كبير عناية بالأديب والمثقف؟ ألم يتسول الاسكندري ويستجدي الناس ، الخاصة والعامة ، وهو الأديب ورجل الفصاحة يدعوها فتجيبه ، والبلاغة يأمرها فتطيعه؟ ألم يكن عيسى بن هشام ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢١٦ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٢٩ .

راوية مقامات الهمذاني، يعجب، في أكثر من مقامة، من الاسكندري وحالته الوضيعة، مع أنه يمتلك من المؤهلات ما يبلغ به إلى مرتبة الشرف اللائق بأديب مثله: «وأتعجب من قعود همته بحالته، مع حسن آلته، وقد ضرب الدهر شؤونه، بأسداد دونه، وهلم جرّا»[1]؟ ألم يصل الاسكندري إلى ما هو عليه من تسول واستجداء فاضح لا يروق الوردي؛ بسبب العصر الذي جاء فيه الاسكندري:

فـقـضِّ العـمـر تشبيهاً
على النـاس وتمويهاً
أرى الأيـام لا تبقى
على حال فأحكيها
فيوماً شـرُّها فـي
يوماً شِرتي فيها»[2]

أو «هذا الزمان مَشوم
كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح
والعقل عيب ولوم
والمال طيف ولكن
حول اللئام يحوم»[3]

لماذا يتعاطف قارئ كعلي الوردي مع أبي حيان في محنته، ولا يتعاطف مع أبي الفتح؟ مع أن المحنة هي هي، أديب في غربة نفسية قاتلة تضطره في كثير من الأحيان إلى التسول والاستجداء الفاضح. لقد كان لنمط التلقي الشائع أثر كبير في إصابة أكثر القراء بالعمى أو اضطراب الرؤية، بحيث جعلت كثيراً من القراء يقعون ضحية تناقضات كثيرة، وتعارضات تتسم بالمفارقة في أحيان كثيرة. وإلا فلنتوقع نتائج قراءة كقراءة علي الوردي لو أنها انطلقت من منظور مختلِف، حيث مقامات الهمذاني قصص قصيرة تحكي غربة أدي بائس، اضطرته قسوة الحياة وتناقضاتها غير

(١) مقامات بديع الزمان، ص٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢-١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٥.

المحتملة إلى التسول والاستجداء والكدية . ألن يكون حكم الوردي مختلفاً لو أن ذلك تحقق بتلك الصورة؟ ألن تكون مقامات الهمذاني عملاً إبداعياً عظيماً؟ ألن يكون الاسكندري كأبي حيان أديباً أخفق في حياته لأنه عاش قبل أو بعد أوانه ، ولو أنه ظهر في زمان علي الوردي أو قبل زمانه لكان سيد الأدباء؟

ولكن ماذا تفيد تلك الافتراضات مادامت نتائج القراءة المتحققة تقع على الطرف النقيض منها . فقراءة الوردي تبقى ، مهما افترضنا وبالغنا في الأسف وتصحيح الرؤية ، قراءة محكومة بنمط التلقي الاستبعادي لمقامات البديع . فالوردي يحمل الهمذاني ومقاماته تبعة انحراف الأدب العربي عن سواء السبيل ، حيث تحوّل النثر العربي ، بمجرد ظهور مقامات الهمذاني ، إلى شعوذة ، وعمل بهلواني ، وطبل له صوت ضخم دون أن يكون في داخله شيء يعتد به . وللوردي أن يقول إن «الهمذاني طبع الأدب العربي بهذا الطابع طيلة القرون التالية ، فصار الناس لا يقدرون الأدب إلا على أساس ما فيه من صعوبة وغموض»[1] . ولا يكلف الوردي أو غيره أنفسهم للتوقف قليلاً للتساؤل عن هذا النص الذي قدّر له أن يطبع الأدب العربي طيلة قرون طويلة بطابعه ، ماذا عساه يكون؟ وكيف قدّر له ذلك؟ وهل يعقل أن يكون نص هذا حجم تأثيره مجرد سفسطة لغوية ، ووثائق بلاغية متحجرة ، وطبل مجوّف ليس له من فائدة غير الزعيق وصوته الضخم؟

لكن لِمَ الغرابة؟ ألم ينحط الأدب العربي ويتحجر منذ لحظة ظهور هذه المقامات؟ من منظور هذه القراءة ليس ثمة أية غرابة في أن يمارس نص ما تأثيراً كبيراً في عصور منحطة ومتخلفة . أما من أين أتت جرثومة هذا الانحطاط إلى حياة الأدب العربي ، فموضوع ثري سيفتح لهذه القراءة باباً واسعاً لمزيد من الشطط والتخبط وعمى القراءة ، قياساً على عمى الألوان . كيف أخرجت تربة الأدب العربي هذه الجرثومة؟ كيف يعقل أن تُخرج أرضٌ طيبةٌ نبتةً خبيثةً؟ لا يشك أغلب القراء ، في هذه الحقبة تصريحاً أو تلميحاً ، في أن هذه النبتة ليست من أصل هذه التربة العربية الطيبة . ومادامت ليست منها فإنه يتحتم أن تكون مستوردة من تربة غريبة ، ومن المؤكد أنها ستكون تربة خبيثة كهذه النبتة سواء بسواء . ولا يولي الوردي كبير اهتمام بالبحث عن أصل هذه النبتة الغريبة على الأدب العربي ، لكنه يشير تلميحاً إلى هذا

---

(١) أسطورة الأدب الرفيع ، ص٢١٧ .

الأصل حين يلاحظ أن عبد الحميد الكاتب والصاحب بن عباد وابن العميد والهمذاني كلهم من أصل فارسي ، وأن هؤلاء أول من جنوا على الأدب العربي جناية غير قليلة . ومع هذا فإن الوردي لا يطوّر مناقشته لهذا المبحث . غير أن ثمة قراء شغفهم هذا المبحث غراماً ، وأقاموا على أساسه قراءاتهم لمقامات البديع ، وبالغوا دون تورع أو تحوط في وصف هذه المقامات ، وهذا الجنس ، بكل مظاهر النقص والانحلال والتفسّخ والانحطاط ؛ لأنه الجسم الغريب الذي انتقلت الجرثومة الفارسية عبره إلى الأدب العربي الأصيل .

لأنور الجندي كتاب يحمل عنواناً ذا حمولة حربية ، دفاعية وهجومية ، لافتة : «خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث» . ومن يقرأ هذا الكتاب الغريب سيشعر بمدى قصور العنوان . فالعنوان لا يشير إلا إلى خصمين اثنين ، خصائص الأدب العربي «الأصيلة» في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، في حين أن الكتاب يفتح النار على جحفل ضخم من أعداء الأدب العربي «الأصيل» . فالمواجهة ، داخل الكتاب ، ليست بين الأدب العربي ونظريات النقد الحديث فحسب ، بل بين الأدب العربي الأصيل والأدب العربي الزائف بالدرجة الأولى . أما ما هو هذا الأدب الزائف فيشمل كل ما جاءنا من الثقافات الأجنبية من ظواهر أو جرثومات . وفي هذا الجانب فقط يشترك الأدب العربي «الزائف» مع نظريات النقد الأدبي الحديث المثبتة كخصم وحيد في العنوان .

وصلت ظاهرة المقامات أو جرثومتها إلى الأدب العربي «الأصيل» ، من هذا المنظور ، نتيجة سيطرة الشعوبية . وقد نقلت هذه الجرثومة إلى هذا الأدب تعقيد الفكر والأدب الفارسيين وسطحيتهما معاً . ومن هنا مثلت المقامات ، من منظور الجندي ، تحدياً للأدب العربي «الأصيل» يشبه ، من جوانب عديدة ، المحاولات الكثيرة التي واجهت هذا الأدب «في العصر الحديث حين جرت المحاولات لإخراجه عن طبيعته أولاً بمحاكمته إلى مذهب النقد الوافد (. . .) وثانياً : بتغليب الأنواع الأدبية التي لا تتفق مع طبعه»[1] ومزاجه النفسي والاجتماعي واللغوي ، حيث كانت المقامات تعبر عن حركة الغزو الثقافي التي كانت تستهدف تذويب الأدب العربي «الأصيل» في أتون الثقافة الفارسية الساسانية المجوسية .

---

(١) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، ص٥٢ .

غير أن أخطر ما جاء به المؤلف هو تحميل المقامات، ومقامات بديع الزمان بالذات، تبعة انحراف الأدب العربي «الأصيل» عن مساره الصحيح الذي شقه له القرآن الكريم مضموناً وأسلوباً. فالأدب العربي، النثر على وجه التحديد، «استمد أسلوبه ومضمونه من منطلق القرآن (...) غير أن اتصال الأدب العربي بالآداب القديمة والمعاصرة له نتيجة التوسع والاتصال لم يلبث أن حمل معه الكثير من نتائج تلك الآداب، ثم بدأت تلك المحاولات الشعوبية الضخمة في إخضاع الأدب العربي للآداب الفارسية القديمة في أسلوبها ومضامينها»[1]. وذلك خطر لم يقف عند الأدب العربي فحسب، بل طال الفكر الإسلامي أيضاً، وكأن مفهوم «الفكر الإسلامي» لا ينسحب على الثقافة الفارسية، فهو تركة عربية خالصة؛ إذ الثقافة الفارسية كان لها طابعها الوثني المجوسي القديم. ومن هنا، كما يقول الجندي، انحرف الأدب العربي عن منهجه «الأصيل» المرتبط بالقرآن، «ومن الحق أن يقال إن الأدب العربي قد انحرف عن ذاتيته حين واجه هذا الغزو الفارسي، وإن المعركة قد استمرت طويلاً بين الأصيل والدخيل»[2] في الشعر والنثر معاً. فبشار بن برد وأبو نواس وغيرهما قد شوّهوا الشعر العربي حين أخرجوه، متأثرين بالمجوسية الفارسية، عن مساره الأصيل إلى الانحراف نحو الغزل الحسي والخمريات والغلمانيات. أما النثر العربي فقد انحرف حين مال «إلى السجع والمحسنات البديعية والمقامات. وهي في تقدير المؤرخين ليست ظاهرة أصيلة للأدب العربي»[3]، بل هي ظاهرة تزري بالأدب العربي وتعيبه وتهوّن من قدره وأصالته.

حين تكون القراءة مدفوعة بعماية، وبرغبة في الانتقام وتصفية الحسابات، فلا يُتوقع منها أن تفي بأبسط «أخلاقيات القراءة»، أي احترام «آخرية» النص، بل هي أبعد ما تكون عن ذلك. فقراءة الجندي محكومة بإحساس عميق من السخط والحنق على النص المقروء، ليس لسبب غير هذه الآخرية، حيث يجهد الجندي نفسه من أجل إثبات آخرية نص المقامات، وكأنه لا يمت إلى الأدب العربي بصلة، فهو فارسي مجوسي وثني. وقراءة الجندي لا تقتصر، في تحاملها، على مقامات البديع فحسب،

(١) المرجع نفسه، ص١٥٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٥١.

بل يطال التحامل حقبة كاملة من الأدب الذي تأثر بهذه المقامات ذات النزعة الفارسية المجوسية الوثنية . وحين نسأل عمّا في المقامات الهمذانية من فارسية وثنية مجوسية ، فالجواب حاضر بسرعة البديهة ، فالأسلوب والمضمون والشكل والمؤلف كل أولئك ليس عربياً أصيلاً ، بل فارسي وثني قلباً وقالباً .

ففي أسلوب البديع والسجع ابتعاد عن ذاتية الأدب العربي وأصالته ، فقد كانت مقدمة هذا الابتعاد «ظهور المقامات وهي فن مصطنع قائم على التأنق اللفظي حيث الإغراق في السجع والإسراف في البديع من جناس وطباق ، وتزيد في المقابلة والموازنة ، والمعروف أن الذين قادوا ذا الاتجاه لم يكونوا عرباً وإنما كانوا من أصل فارسي من أمثال : (عبد الحميد ، وابن العميد والصاحب بن عباد ، وبديع الزمان)»[١] . وليس لك أن تسأل المؤلف عن سجع الكهان ، أكان أسلوباً عربياً أصيلاً أم دخيلاً مجوسياً ؛ لأن الأدب العربي ، من منظور المؤلف ، «لم يتشكل في صورته الحقيقية إلا منذ ظهور الإسلام»[٢] ، وكأن سجع الكهان ومعه الشعر الجاهلي لم يكونا صورة حقيقية للأدب العربي ، فشأنهما كشأن المقامات ، في كونهما أدباً عربياً ، لكنه زائف لا يعبر عن حقيقة الأدب العربي وذاتيته «الأصيلة» ، وليس له من عربيته إلا كونه مكتوباً بلغة عربية . وحين تسأل المؤلف عن فواصل القرآن ألم تكن سجعاً أو شيئاً شبيهاً بالسجع؟ فإن جواب المؤلف يأتيك ملفّقاً مرتوقاً ، فأسلوب القرآن جاء «منوعاً بين التوقيع والازدواج والسجع ، لكنه لم يجعل واحدة منها طابعاً له ، وقد ظل أسلوب الأدب العربي منطلقاً إلى غايته (. . .) حتى اتصل بالآداب الفارسية القديمة ، فطرأ عليه هذا الطابع الدخيل من السجع والزخرف ، وتطور تطوراً واسعاً حتى ظهرت المقامات»[٣] ، فكانت بذلك تجسيداً حقيقياً لكل مظاهر المجوسية الوثنية في الأسلوب والشكل والمحتوى ، وانحرافاً خطيراً عن الأسلوب العربي «الأصيل» ، وعن البلاغة العربية في مفهومها ومنطلقها القرآني!

لم تمثل مقامات بديع الزمان انحرافاً من جهة الأسلوب فحسب ، إنما هي مناقضة لمضمون الأدب العربي ، بل مناقضة للفطرة العربية الإسلامية . فهذه

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٨٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٧١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٨١ .

المقامات التي ابتدعها بديع الزمان الهمذاني - ومن الضروري الإشارة إلى كونه فارسي الأصل والنشأة وإلا لن يستقيم للمؤلف ما يريد - جاءت «مناقضة للفطرة العربية الإسلامية في أدائها ومضمونها على السواء، ولم تكن لتمثل نفسية العربي الشجاع صاحب المروءة الذي يضحي بكل ما يملك في سبيل رعاية الضيف وحماية الذمار»[1] . ومن الواضح أن المؤلِّف يضع العربي الأصيل على النقيض من طبائع شخصية أبي الفتح الإسكندري، بطل المقامات الذي يغدو هنا، وبضرب من المحاكمة والاتهام، صورة للمقامات، ينسحب عليه ما ينسحب على المقامات. فكما كانت المقامات، من حيث الأسلوب، فارسية مجوسية لا تمثّل خصائص الأدب العربي «الأصيل»، كذلك حال أبي الفتح. فهو، في استجدائه وتسوّله وإسرافه في الجانب المادي والاهتمام بالمعدة، لا يمثّل مروءة الإنسان العربي وشجاعته وكرمه «الأصيل».

ليس مدهشاً، بعد ذلك، أن تحاكم مقامات الهمذاني بتهمة أن شخصيتها لا تمثّل أخلاق العربي «الأصيلة». وبعيداً عن أية احترازات، أو أية اعتبارات، أو مرافعات دفاعية تطرح احتمال أن تكون «الأصالة» والنقاء والصفاء العرقي والأخلاقي والأدبي، كل ذلك وهماً، وبعيداً عن أي اعتبار لقيمة الأدب في تصوير أخلاق المجتمع المتفشية، بعيداً عن كل ذلك يصدر المؤلف حكمه القاسي والظالم على مقامات الهمذاني وشخصيتها، وكأن الأدب مكتوب عليه أن يمجّد فضائل الإنسان العربي «الأصيل»، ويتغنّى بمكارم أخلاقه لا غير، وحين يبتعد عن ذلك فإنه يقترب من عالم الآخر الوثني الملوّث الهجين. وكما لو كانت أدبية الأدب - أو لنقل أصالته - تقاس بمقدار اقترابه من أحد هذين العالمين، فيحكم عليه بالأصالة حين يقترب من عالم الصفاء العربي الموهوم، ويحكم عليه بالزيف والغباء حين ينحرف جهة العالم الآخر الملوّث. وليس ثمة، من منظور الجندي، ما هو أكثر دناءة وتلوثاً من مقامات الهمذاني؛ لأنها مناقضة، في الصميم، لفطرة الإنسان العربي التي فطرها الله ولا تبديل لما فطر. فأبو الفتح الاسكندري «رجل مكر واحتيال، يصطنع جميع المهن لابتزاز الأموال تراه مرة قرّاداً يسلي الناس ويعجبهم، ومرة واعظاً مزيفاً يعظ وينصح، ثم تنكشف حيله فإذا هو مهرج، ومرة مشعوذ يحتال على الناس

---

(١) المرجع نفسه، ص١٨٦.

بشعوذته ليفتحوا كيسهم ويغدقوا عليه من مالهم»[1] ، فهذا شخصية أبرز معالمها «دناءة النفس» التي لا يعرفها الإنسان العربي «الأصيل» . ومن هنا فنسبة هذه الشخصية إلى الأدب العربي ، كنسبة أسلوب المقامات ، نسبة زائفة باطلة .

ما يأخذه الجندي على المقامات ، من حيث فارسية الأسلوب ودناءة الشخصية ، أمر جديد حقاً ، لم يكن ليلتفت إليه أحد من القراء السابقين ؛ لأنهم جميعاً لم يكن ليدور في خلد أحد منهم أن تكون هذه الظاهرة العربية الأصيلة ذات أصل فارسي مجوسي وثني . ولو كانت كذلك لكانت محل إكبار هؤلاء القراء واعتزازهم . ألم يسبق للعقاد سنة ١٩١٣ أن فاضل بين العقلية السامية والعقلية الآرية حين قال بأن الآريين «أقوام نشأوا في أقطار طبيعتها هائلة وحيواناتها مخوفة ومناظرها فخمة مرهوبة . فاتسع لهم مجال التخيل وكبر في أذهانهم جلال قوى الطبيعة . والساميون أقوام نشأوا في بلاد صاحية ضاحية ليس فيما حولهم ما يخيفهم ويذعرهم فقويت حواسهم وضعف خيالهم»[2] . وهذا ، في رأي العقاد ، هو السبب وراء اتساع الميثولوجي (الأساطير) عند الآريين وضيقها عند الساميين ، وافتقار الأدب السامي إلى الشعر القصصي والملاحم . فإذا «راجعنا أكبر قصص الهنود والفرس وتقصينا الملاحم الغربية قديمها وحديثها وجدنا أنها تدور على روايات الميثولوجي وتستمد أصولها منها»[3] .

لو نظر هؤلاء القراء الذين قرأوا ما كتبه العقاد وسمعوا أصداءه لدى أبي القاسم الشابي في محاضرته الوحيدة عن «الخيال عند العرب» ، لو نظروا إلى مقامات بديع الزمان من منظور أنها شكل فارسي آري ، لاختلفت قراءاتهم اختلافاً بيّنا ، ولغدت هذه المقامات عملاً إبداعياً قصصياً عظيماً ، أو لكانت مهمة استبعادها أمراً يسيراً ، فمادامت هذه الظاهرة ليست عربية فلماذا يجهدوا أنفسهم في نبذها والتخلص من تبعاتها المرهقة؟ ومع أننا لن نعدم من ذهب من القراء هذا المذهب ، إلا أن المنطلق يناقض تماماً منطلق قراءة أنور الجندي وأمثاله .

يقرّ الجندي ، دون وعي ، بقدرة المقامات على التصوير والإشارة ، فهي ليست

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) مطالعات في الكتب والحياة ، ص٢٩٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٩٧ .

نصاً قاتماً لا يشّف عن عمق الواقع الاجتماعي أو سطحيته ، بل هي ترسم واقع المجتمع المنحط ذي الأصول الفارسية الوثنية ، وواقع الشخصية الدنيئة التي تتكفف الناس وتحتال عليهم . بيد أن سمة التصويرية هنا ليست قيمة إيجابية تحسب لمقامات البديع ، بل هي قيمة سلبية تضاف إلى سجلها الأسود الذي سطّره الجندي وأمثاله ؛ إذ النص ما لم يعبّر عن فضائل الأخلاق ومكارمها التي لم تتمثّل إلا في الإنسان العربي «الأصيل» لا الزائف كبديع الزمان ، فإنه أدب زائف لا يستحق أن يقرأ ، فما بالك بنص يناقض مكارم أخلاق الإنسان العربي وفطرته النقية؟!

من نافلة القول ، بعد هذا ، أن يؤكد الجندي أن «المقامات ليست فناً عربياً أصيلاً ، وقد حرص الأدب العربي على عدم الإغراق في الوشي اللفظي (. . .) كذلك عرف الأدب العربي الخيال بعيداً عن التهاويل والأساطير»[1] . لكن ما علاقة المقامات بالخيال المغرق في التهاويل والأساطير؟ مرة أخرى يعود العقاد بقسمته العرقية ، فالتهاويل والأساطير من خصائص الأدب الآري ، فليس غريباً أن تلصق بالمقامات الهمذانية . فهذه ما دامت فارسية آرية فعليها ينسحب كل ما امتاز به الأدب الآري . وعلى خلاف أغلب القراء السابقين يشدّد الجندي على قصصية المقامات وخيالها المغرق في التهاويل ، وذلك لغاية أبعد ما تكون عن الاعتراف لهذا الشكل المجوسي بأبسط القيم الأدبية ، بل من أجل مسخه مسخاً كاملاً ، وذلك بإحكام الربط بينه وبين العدو المعاصر الحقيقي ، وهو الغرب الأوروبي بفنونه ونظرياته ؛ لينصهر الأعداء كلهم ، أعداء الأمس وأعداء اليوم ، في عدو واحد ، مما يسهل بعد ذلك الإجهاز عليه . ألم تكن موجات الشعوبية شكلاً من أشكال الاستعمار؟ أليست المقامات موجة شعوبية وثنية مثلها كمثل المسرحية والقصة الأوروبية الحديثة؟

يعدّ فن القصة بمختلف أسمائه وفنونه من رواية وأقصوصة ومسرحية ودراما وملحمة وملهاة . . . ، من منظور المؤلف ، فناً غربياً خالصاً مستحدثاً ، «يختلف اختلافاً كبيراً عما عرف في الأدب العربي»[2] . فهذا الفن دخيل لا يتفق مع الذوق العربي ولا المزاج العربي ولا القيم العربية الإسلامية ؛ إذ «النفس العربية قد عبّرت

---

(١) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث ، ص١٨٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣١٦ .

عن نفسها في أوعية أخرى وبأساليب مختلفة ليست القصة واحدة منها ، وأن القصة على هذا النحو أدب مستورد»[1] ، بل هي فن وثني يرجع لأصول يونانية وشرقية قديمة ، وهما ، الأصل اليوناني والأصل الشرقي القديم (الفارسي والهندي) ، اللذان يقتربان من حيث إن طبيعة كل منهما تستمد من الوثنية . ومن هنا يستقيم للمؤلف ما أراد ، فالخلاف بين الأدب العربي والقصة وليد خلاف أعظم منه . ومقامات الهمذاني - لكونها ترجع لأصول شرقية قديمة وفارسية وثنية - لا تناسب ذوق الإنسان العربي «الأصيل» . بل يسفّه المؤلف جهود من قالوا بأن الأدب العربي قد عرف القصة ، ويستنكر استدلالهم على ذلك بالمقامات وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة . فكل هذه الأعمال القصصية ، من منظور المؤلف ، لا تمثّل النفس العربية ، ولا تمثل الأدب العربي ، بل لا تناسب الفطرة العربية .

هكذا يترابط كل شيء ، فالأسلوب ليس عربياً ، والمضمون ليس عربياً ، والنوع ليس عربياً ، والنسب ليس عربياً . كل ذلك فارسي وثني لا يمت إلى الأدب العربي بصلة ، ولا يمثّل النفس العربية «الأصيلة» كما يتخيلها المؤلف . غير أن ما ننفيه لا ينتفي بالضرورة ، بل قد يبقى يطاردنا كالشبح فارضاً نفسه علينا قسراً . فإذا كان لا مناص للمؤلف من الاعتراف بفن القصص فليكن ، لكن في صورة تمثّل النفس العربية «الأصيلة» المزعومة ، وعندئذ يغدو كل شيء ملوّثاً هجيناً كالمقامات تماماً . فالأدب العربي ، هذه المرة ، لا يخلو من هذا الفن الوثني المستورد الغريب ، بل لم ينجُ منه نص عظيم كالقرآن الكريم . فالقرآن الذي يمثّل وحده النفس العربية «الأصيلة» من منظور المؤلف ، لا يخلو من هذا الشكل الفارسي الوثني الذي جاءتنا به جرثومة مقامات البديع وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة .

وعلى هذا ، يصبح من الضروري ، كما يقول المؤلف ، أن نتحدث عن «القصة العربية» التي تمثّل الأدب العربي والنفس العربية الأبية ، إلا أن هذه القصة لا يتمثّل مفهومها إلا «في القرآن الكريم وحده ، أما هذه القصة [أي المقامات وتوابعها] فهي ليست أصيلة فيه ، وإنما مصدرها من الأدب الشرقي القديم والأدب الفارسي والهندي ، ولا تمثّل النفس العربية أساساً كما لا تمثّل منهج القصة كما رسمها

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٢٠ .

القرآن»[1] ، بل هي تتعارض ، في الصميم ، مع طبيعة العربي «الأصيلة» المزعومة . وهو ما يستدعي تكثيفاً مضاعفاً على مفهوم القصة في القرآن .

لا يحيد أحمد صبري (الذي عرف فيما بعد بأحمد موسى سالم وكتب بعض المقالات تحت اسم صادق الحكيم) عما قرّره أنور الجندي . فلأحمد موسى سالم هذا كتاب يحمل الدلالة الحربية ذاتها التي حملها كتاب حليفه أنور الجندي : «قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح» . الدلالة هي هي وكأن شيئاً لم يختلف . فـ«قصص القرآن» استبدلت بـ«خصائص الأدب العربي» ، و«أدب الرواية والمسرح» استبدل بـ«نظريات النقد الأدبي الحديث» . وهكذا كما لو كان أحمد موسى سالم يبدأ من حيث انتهى أنور الجندي . فهذا الأخير اكتشف أن خصائص الأدب العربي «الأصيل» تتمثّل في «قصص القرآن» بالدرجة الأولى ، وأن العدو العنيد لهذا الأدب هو الأشكال الوثنية ذات الأصل اليوناني والشرقي القديم ، أي أدب الرواية والمسرح بجميع أشكالهما المعروفة . ومن هنا كان لا بد من تصحيح الموقف ، ودراسة أساليب العدو واستراتيجياته بدقة وعناية .

تصدر قراءة أحمد سالم ، كما صدرت قراءة أنور الجندي من قبل ، عن مسلّمة أساسية ، وهي أن مقامات البديع شكل من أشكال الغزو الفكري ، وموجة من موجات الشعوبية الفارسية الوثنية التي غزت العلم العربي الإسلامي وأفسدته ، حيث كان هؤلاء الأعاجم يستهدفون القضاء على الثقافة العربية الإسلامية «الأصيلة» ، كما كان اهتمامهم المشبوه بالأدب العربي يستهدف القضاء على أصالة هذا الأدب ، وذلك ليخلطوا الغث بالسمين «وليجعلوا منها اللآلئ المضيئة على صدر ما نشطوا إلى تدوينه من آدابهم الزخرفية الاستمتاعية من مثل المقامات والأغاني ، وحكايات الردة والزندقة ، والمعتقدات الباطنية والحلول . .»[2] . ولا يقف الأمر عند هذا القدر ، فقائمة المتهمين والمشبوهين تتسع هذه المرة اتساعاً جنونياً ، حيث يقوم المؤلف بحملة اتهام لا تبقي ولا تذر أحداً من العلماء أو الأدباء الذين خدموا التراث العربي الإسلامي خدمة جليلة من أمثال سيبويه والكسائي وأبي نواس وبشّار

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٣٤ .

(٢) أحمد موسى سالم ، قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية المسرح ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص٨ .

وغيلان الدمشقي والجاحظ وإبراهيم النظّام والأصفهاني والحلاّج وابن عربي وابن قتيبة الدينوري وابن المقفع ، ومن الضروري ألاّ ننسى بديع الزمان الهمذاني . ونستمر مع المؤلف حتى نصل إلى مارون نقّاش ويعقوب صنّوع وطه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وسلامة موسى . . . فكل هؤلاء كانوا ممثلين للحركات الشعوبية ، أو عملاء للثقافة الغربية الاستعمارية ، بل إن المؤلف لا ينسى حتى أنصار القديم من مثل الرافعي والزيات ، حتى هؤلاء انتقلت إليهم عدوى المقامات الوثنية . فالرافعي أديب قد كثرت في أدبه «الزخارف اللفظية ، وتعددت [فيه] الأشكال المحملة بأثقال الزينة ، والفارغة من المضمون»(١) ، كما كان الزيات صاحب «مزاج شرقي»(٢) . ومن الواضح أن هذا المزاج الشرقي ، وتلك الزخارف وأثقال الزينة الفارغة من المضمون ، لا تشير إلى نص غير مقامات الهمذاني التي كانت ، من منظور المؤلِّف ، مقدمة لانحلال الأدب العربي وتفسّخه .

انتهت المقامات ، في قراءة أنور الجندي وأحمد سالم ، نهاية بائسة في صورة هزيلة مزرية ، تثير من مشاعر الإشفاق عليها بقدر ما تثير من مشاعر الحنق على هؤلاء القراء الذين لم يجدوا في كتابة عريقة كالمقامات سوى تعفّن وتحجّر وانحطاط وانحلال وتفسّخ . فالمقامات ، من منظور أحمد سالم ، لم تكن غير محاولة يائسة لمحاكاة الفصاحة بأسلوب الوشي والزخرف «مع الزراية في نفس الوقت بالأدب العربي من طريق عرض السجع البلاغي في قماشة زخرفية باهتة الخيوط والنسيج ، فقد كانت أقرب ما تكون إلى سجع الكهان»(٣) . وواضح أن هذا الربط بين المقامات وسجع الكهان لا يقف عند حدّ الأسلوب المسجوع فحسب ، بل يتعداه إلى أمر آخر هو أن سجع الكهان يعبّر عن رؤية دينية وثنية منحطة بأسلوب مسجوع أجوف لا يحمل أي مضمون . فهو من هذه الجهة كمقامات الهمذاني ، نص يحمل دلالة شرقية وثنية بأسلوب مسجوع لا يحمل أية دلالة . وليس من المهم الالتفات إلى التناقض الحاصل بين عبارة «يحمل دلالة» وبين «لا يحمل أية دلالة»! ، فعند القراءة بعماية ، وتحت أضواء تشوش الرؤية ، لا ننتظر أي التفات إلى أمثال هذه التناقضات

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٦٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣٧٨ .

الفاقعة .

وهكذا لم تكن المقامات ، كما يكتب أحمد سالم ، «مع مغيب شمس البلاغة العربية الأولى أكثر من نماذج من الأدب العربي لا يصلح للفهم ، وهي في شكلها أقرب إلى بضاعة السجاجيد التي لا تستخدم في شيء نافع ، وإنما تعلّق على بعض الجدران ، في بعض المتاحف للفرجة فقط . . والتندّر!!»(١) . أي مصير بائس هذا الذي انتهت إليه مقامات البديع لتكون أقرب شيء إلى السجاجيد المعلّقة على جدران المتاحف ، ليس للفرجة فحسب بل للتندر والسخرية؟! غير أن هذه النهاية لا تعبّر ، في حقيقة الأمر ، إلا عن بؤس القراءة وهزالتها وتسرعها في محاكمة النصوص برؤية أيديولوجية حادة وضيّقة لا تلتقط من النص إلا ما يناسبها ويتوافق معها . فهي بهذا المعنى تخلق النص المطلوب ذا المعايير المقبولة بدلاً من أن تقرأه . ومع هذا ، ورغم محاولات التصفية النصية المحمومة ، يبقى النص محتفظاً بتألقه المكنون إلى أن يظفر بقارئ يقاربه بحميمية تهدف إلى التأويل والاكتشاف لا المحاكمة والاتهام . وهو ما كانت تبشّر به ، في بادئ الأمر ، قراءة زكي مبارك ، من حيث هي أول دراسة أكاديمية جادّة لمقامات بديع الزمان ، وخصوصاً أنها كانت تنطلق من مسلّمات تقع على الطرف النقيض من مسلّمات أغلب القراءات السابقة . بيد أن قراءات المحاكمة والاتهام لم تنته ، فمازال للحكاية بقية ، وما زالت حشود القراء تتدافع مشكّلة حكاية هذا الأفقَ الذي نحن بصدد دراسة فصوله الختامية ، حيث بقي شوقي ضيف صاحب أهم قراءة شكّلت الفهم العام والصورة الشائعة لمقامات البديع ، بل لفن المقامات بشكل عام ، في الأوساط النقدية والأكاديمية . وبقي حنّا فاخوري صاحب أهم قراءة شكّلت ، هذه المرة ، صورة المقامات بتعليميتها المتحجرة المترسخة في الخطاب التربوي التعليمي ، كما بقي قراء آخرون كأحمد أمين وعبد القادر عاشور والرافعي وأحمد حسن الزيات وأنيس المقدسي ويوسف الخال وغيرهم ممن سوف نعرض لقراءاتهم في تضاعيف مناقشتنا لقراءة أولئك الثلاثة الذين يشكّلون وحدهم حكاية تختلف حبكتها بعض الشيء عن حبكة الحكايات السالفة .

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

٢-٣ زكي مبارك وقراءة المقامات : حكايات وبطولات وتجوالات

في مارس ١٩٣٠ نشر زكي مبارك مقالاً في مجلة المقتطف بعنوان «إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة فن المقامات» . المقال ، في الأصل ، جزء من أطروحة باللغة الفرنسية ، كان زكي مبارك قد تقدم بها لنيل إجازة الدكتوراه من جامعة باريس . وبالفعل نوقشت الأطروحة في أبريل ١٩٣١ ، ونال زكي مبارك على إثرها إجازة الدكتوراه بدرجة مشرف جداً . وفي سنة ١٩٣٤ نشر زكي مبارك تلك الأطروحة في كتاب باللغة العربية هو «النثر الفني في القرن الرابع» ، حيث كان المقال المذكور جزءاً أثبت بنصه في هذا الكتاب ،لكن ثمة بعض التغييرات القليلة التي طالت المقال المذكور . ومن يقرأ هذا النص كمقال في المجلة ويقرأه ، بعد ذلك ، في الكتاب سيستوقفه حتماً هذا الاختلاف بين النصين ، وسيتساءل القارئ عن سبب حذف المؤلف لعبارات من المقال ، وعن سبب اختلاف لهجة الكتاب عن لهجة المقال ، فأين ذهبت حدة الحماس العنيف وأسلوب النقد الهجومي من نص الكتاب؟

من المعقول جداً أن نعلّل هذا الاختلاف باختلاف طبيعة المقال عن طبيعة الكتاب . فهذا الأخير كان عبارة عن أطروحة أكاديمية خاضعة لمعايير صارمة . غير أن المؤلف ، حين أقدم على نشر هذه الأطروحة باللغة العربية ، قد أجرى بعض التغييرات على النص الفرنسي . فبين الأصل الفرنسي والنسخة العربية «اختلاف قليل ، ففي النسخة الفرنسية أشياء تكتب لأهل الغرب ولا يحتاج إليها أهل الشرق ، وفي النسخة العربية تفاصيل لا يحتاج إليها أهل الغرب وتنفع أهل الشرق ، ويمكن القول بأن في النسخة العربية حرية لم تكن في النسخة الفرنسية ، لأن الأصل الفرنسي كتب لأداء امتحان الدكتوراه في جامعة باريس ، تحت إشراف أستاذين فيهما صرامة وقسوة ، وهما المسيو مرسيه والمسيو ديمومبين»(١) . أين ذهب هامش الحرية الذي يتحدث عنه زكي مبارك في النسخة العربية؟ لمَ لَم يستعد المؤلف نبرة الجرأة والحماس العنيف كما كانت في المقال المنشور قبل مناقشة الأطروحة بسنة وقبل نشرها بالعربية بأربع سنين؟

ينحصر الاختلاف بين المقال والكتاب في نطاق ضيّق ، فليس ثمة غير بعض

(١) زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ت ، ج ١ : ، ص١٥-١٦ .

العبارات المحذوفة من المقال المنشور . غير أنها اختلافات مهمة تعمل كمؤشر على مدى اختلاف مواقف المؤلف ، وعلى مدى تناقضات هذه المواقف بشأن مقامات الهمذاني . وأول هذه الاختلافات نجدها في العنوان ، فعنوان المقال اللافت قد استبدل به عنواناً حيادياً لا يحمل من حمولة عنف عنوان المقال المذكور أي شيء ، ذاك العنوان هو «المقامات» دون إضافات أو زيادات . ويبدو أن عنوان المقال يستحضر مناخ العشرينات بشكل لافت . فقد شهد منتصف العشرينات ظهور كتابين خطيرين كان لهما صدى بعيد في الأوساط العامة والعالمة والرسمية ، وهما كتاب علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» ١٩٢٥ ، وكتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦ ، كما يبدو أن كتاب «الديوان» للعقاد والمازني لم يكن بعيداً عن هذا المناخ . فكتاب عبد الرازق وكتاب طه حسين كانا بمثابة ثورة عنيفة تهدف إلى نسف مفاهيم ومسلّمات نقدية وأدبية وثقافية ودينية مترسّخة في أذهان الناس . فكتاب طه حسين قد نسف الاعتقاد المترسخ بصحة الشعر الجاهلي ، وحمل على الإيمان الأعمى بصحة رواية الرواة ، وبالثقة المبالغة برواية «السلف الصالح» . ومن المنطلق ذاته كان علي عبد الرازق قد أعلنها ثورة على المفاهيم السائدة والمترسخة في أذهان بعض المشايخ والمثقفين عن أحقية «الخلافة الإسلامية» ومعناها وحكمها الشرعي . فكلا الكتابين كان نسفاً لمفاهيم هي أشبه بالحقائق التي لا يأتيها الباطل من كل جهاتها . فمن ذا الذي يدّعي أن الشعر الجاهلي الذي ناهز عمره على الأربعة عشر قرناً ، لم يكن جاهلياً ، بل كذبة منشأها الرواة الوضّاعون والمزورون الذين أذاعوها في الناس ، وحملوهم على تصديقها؟ وإلا من يجرؤ على القول بأن الخلافة الإسلامية ليست من الدين في شيء؟ وأن «الدين الإسلامي بريء من تلك الخلافة التي يتعارفها المسلمون ، وبريء من كل ما هيأوا حولها من رغبة ورهبة ، ومن عزة وقوة ، والخلافة ليست في شيء من الخطط الدينية ، كلاّ ولا القضاء ولا غيرهما من وظائف الحكم ومراكز الدولة»(١)؟

واضح تماماً أن الكتابين كانا يضعان المفاهيم السائدة ، والحقائق المترسخة في الأذهان ، موضع مساءلة حادة وشك كبير . فليس كل ما تعارفنا عليه ، واعتقدنا بصدقه ، هو صادق وصحيح بالضرورة ؛ إذ كثيراً ما كانت جرثومة الكذب والوضع

---

(١) علي عبد الرازق ، الإسلام وأصول الحكم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت ، ص١٠٣ .

تندسُ بين تضاعيف الحق والصدق فتفسدهما . فإذا كان «الرواة» ، لدى طه حسين ، تجسيداً لتلك الجرثومة ، فإن «الحكام والسلاطين» ، لدى علي عبد الرازق ، هم من مثّل تلك الجرثومة . فالرواة يقفون مع السلاطين على أرضية مشتركة ، فإذا فسدت مروءة الرواة كما فسدت مروءة حماد وخلف وأبي عمرو الشيباني وغيرهم ، وإذا تأكد ، لطه حسين ، مجونهم وإسرافهم في اللهو والعبث ، وتورطهم في الكذب والنحل لكسب المال والتقرب إلى الأشراف والأمراء ، إذا فسدت مروءة هؤلاء فمن حق طه حسين أن لا يطمئن لما ينقلون . وكما كان الرواة يستفيدون ، مع أطراف أخرى ، من نحل الشعر ووضعه ، كان السلاطين كذلك ، حيث كانت مصلحة السلاطين ، من منظور علي عبد الرازق ، تقتضي «أن يروّجوا ذلك الخطأ [عن الخلافة الإسلامية] بين الناس ، حتى يتخذوا من الدين دروعاً تحمي عروشهم ، وتذود الخارجين عليهم (. . .) تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسلمين»(1) . ومن هنا يشترك الرواة والسلاطين في جناية خطرة ، هي عماية الناس والعمل على إضلالهم .

يبدو أن مقال زكي مبارك يستحضر ، بوعي أو دون وعي ، هذا المناخ . ويكتب زكي مبارك ، في رده على الرافعي : «وهذا الذي أشرت إليه في نشأة فن المقامات هو حلقة من سلسلة طويلة ستروع الأستاذ حين تظهر كاملة ، وسيتغير بها فهم الأدب في كثير من نواحيه»(2) . كما يبدو أن بعض معاصري زكي مبارك كانوا ينظرون لهذه الحلقة من السلسلة الطويلة بوصفها حلقة من السلسلة الطويلة التي ابتدأها طه حسين في تعزيز الشك بالرواة ومدى كذبهم وتلفيقهم . فقد كتب عبد القادر عاشور مقالاً في عدد «المقتطف» الذي حمل رد زكي مبارك على الرافعي ، يكتب متحسراً : «وكان الأجدر بالدكتور زكي مبارك أن يستغلها أو أن يستغل أحاديث ابن دريد - على أنها مقامات - في تزييف كثير مما نسب إلى الشعراء والأعراب كذباً وبهتاناً ، وأن يتخذ منها معولاً جديداً يهدم به حجج هؤلاء الذين يؤمنون بقول الرواة ، ولا يريدون أن يعترفوا بأن في الأدب خلطاً وانتحالاً . وكان على الدكتور طه حسين أيضاً أن يدلل بها على صحة ما ذهب إليه في الشعر الجاهلي وأن يجعل لها في كتابه المقام الأول لأن الرواية بنيت عليها تقريباً ولأنها زادتنا إيماناً بكذب الرواة وتلفيقهم وأظهرت لنا

---

(1) المرجع نفسه ، ص١٠٢ .

(2) زكي مبارك ، حول نشأة فن المقامات : رد على رد ، مجلة المقتطف يونيو ١٩٣٠ ، ج :٧٧ ، ص٨١ .

خبايا لم نكن نعرفها من قبل، واضطرنا إلى الاجتراء على علماء اللغة أنفسهم والشك في كل ما نقل عنهم، بعد أن كنا نعدهم الأمناء عليها والحافظين لهان بعد أن كنا نتخذ أقوالهم حجة لنا على سادتنا الرواة»(١). ويبدو أن في عنوان زكي مبارك ما يحقق بعض ما كان يتمناه عبد القادر عاشور، حيث إننا أمام خطأ قديم مرّت عليه قرون، وأمنت به جميع الدوائر الأدبية - وقد حذف زكي مبارك من نص الكتاب هذه العبارة التي كانت مأخذاً أساسياً من مأخذ الرافعي عليه - ولم يرتب في صحته أحد من رجال النقد.

وهكذا تلتقي الحكايات الثلاث، حكاية عبد الرازق وحكاية طه حسين وحكاية زكي مبارك، في مسار سردي ثابت، حيث ثمة خطأ قديم مرّت عليه قرون، وأمن به الناس أجمعون، ولا بد من لحظة تصحيح يتكشّف فيها زيف الخطأ، ويحل بدله الصدق الحقيقي. فبنية الحكايات الثلاث واحدة، ولو استخدمنا مصطلحات فلاديمير بروب لقلنا إن «وظائف» هذه الحكايات الثلاث تبقى ثابتة، وتتغير بعد ذلك أسماء الشخصيات وأوصافها، فالوظائف هي هي، والعوامل كذلك. ومن أجل الوقوف على حجم التشابه الكبير بين هذه الحكايات الثلاث سنحاول قراءتها في ضوء نموذج العوامل الذي وضعه غريماس(٢) لتحديد بنية النصوص الدلالية، حيث يعتبر هذا النموذج استعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية داخل حكاية ما، فهو بهذا الفهم نموذج يشمل بنية الوظائف الحكائية عند بروب ونسق التشخيص معاً، وهو ما جعل من هذا النموذج وسيلة جيدةً لقياس حجم التشابه بين هذه الحكايات.

من هذا المنطلق نستطيع أن نتحدث عن تكرار نسق تشخيصي أو عاملي مشترك في الحكايات الثلاث السابقة، كما يمكننا الحديث عن تكرار بنية وظائفية موحّدة لهذه الحكايات. وعلى هذا، ستكون أحقية الخلافة الإسلامية، وصحة الشعر الجاهلي، وأصل المقامات بمثابة «ممثّلين» متنوعين لعامل واحد محدد هو «الموضوع» الذي يقع في محور «الرغبة» مع «الذات» التي تشمل علي عبد الرازق، وطه حسين،

---

(١) عبد القادر عاشور، تعليق حول نشأة فن المقامات، مجلة المقتطف يونيو ١٩٣٠، ج :٧٧، ص٨٥.

(٢) للمزيد عن النسق العاملي عند غريماس يمكن الرجوع إلى: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار العيون، ص٤٣-٧٧. أو حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط :١، ١٩٩١، ص٣١-٣٧.

وزكي مبارك . وعلى محور «الإبلاغ» الذي يربط بين المرسل والمرسل إليه ، نستطيع أن نتحدث عن باعث على الفعل من جهة ، ومستفيد منه من جهة ثانية . وتكاد تكون الرغبة في إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون هي الباعث المشترك على فعل القراءة في الحكايات الثلاث «المرسل» . أما الجهة المستفيدة من الفعل ففي حالة علي عبد الرازق سيكون «جمهور المسلمين» أو «الأمة الإسلامية» ، وفي حالة طه حسين وزكي مبارك سيكون «جمهور الأدباء» أو «الأدب» الذي سيتغيّر مفهومه ، بحسب زكي مبارك ، بعد نشر حكاية الغلط والإصلاح .

على صعيد أخر يمكن اكتشاف العوامل المشكِّلة لمحور «الصراع» في الحكايات الثلاث حين ندرك أن الذات خلال رحلة البحث تصادف أشخاصاً أو حيوانات أو غيرها يقومون بمساعدتها ، كما أنها تصادف أعداء يحولون بينها وبين الوصول إلى هدفها النهائي . فإذا كان الحكّام والسلاطين هم «العامل» المعيق لمسيرة الذات في حكاية علي عبد الرازاق ، فإن الرواة الوضاعين هم كذلك ممثلين للعامل «المعيق» في حكاية طه حسين ، أما «المعيق» في حكاية زكي مبارك فهو الحريري وحده . فقد كان هذا الأخير ، في حكاية زكي مبارك ، منشأ الغلط العظيم حين قال في مقدمة مقاماته إن بديع الزمان هو مبتكر هذا الفن ، وكان بذلك أول من «أذاع هذا الغلط ، ثم آمن الناس بقوله إذ كان أشهر من أقبل الجمهور عليهم من كتاب المقامات»(١) . لقد أذاع الحريري خطأ سبق البديع لفن المقامات كما أذاع قبله الرواة والسلاطين خطأ الاعتقاد بصحة الشعر الجاهلي وأحقية الخلافة الإسلامية . فثمة شخصية شريرة تدخل في مجرى الحكاية لتحرف مسارها الصحيح ، وتعيق الذات عن الوصول إلى هدفها النهائي . وعادة ما يكون لهذا الشخصية «العامل» سلطة سياسية كالسلاطين ، أو أدبية كالحريري ، أو ثقافية دينية كالرواة . ويُعتقد أنه ما كان لهذه الشخصيات من تأثير لولا تلك السلطات التي حازوها وملكوها . وقبل بدء الحكاية تظهر شخصية خيِّرة تحمل على عاتقها أدواراً بطولية تهدف إلى مساعدة الذات في الوصول إلى هدفها المنشود . ومن الطريف حقاً أن يكون العامل المساعد ، كاشف الحقيقة وفاضح

---

(١) زكي مبارك ، إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة فن المقامات ، مجلة المقتطف مارس ١٩٣٠ ، ج :٧٦ ، ص٤١٨ .

السر ، في حكاية طه حسين وزكي مبارك شخصية واحدة في الأصل ، ساعدت الذات من جهة إرشادها إلى الهدف المبدئي . فقبل طه حسين كان المستشرق المعروف مرجليوث قد نشر حكاية نحل الشعر الجاهلي سنة ١٩٢٥ في بحثه «أصول الشعر العربي» . وقبل زكي مبارك كان مرجليوث نفسه قد أشار إلى تأثر بديع الزمان بأحاديث ابن دريد في مقالته عن «بديع الزمان الهمذاني»(١) في «دائرة المعارف الإسلامية» . وبهذا يمكن أن نمثل التشابه الكبير بين بنية الحكايات الثلاث في الشكل التالي :

المحاور	محور الرغبة		محور الصراع		محور الإبلاغ	
العوامل	الذات	الموضوع	المساعد	المعيق	المرسل	المرسل إليه
١-	علي عبد الرازق	الخلافة الإسلامية	-	السلاطين	الإصلاح	الأمة الإسلامية
٢-	طه حسين	أصل الشعر الجاهلي	مرجليوث	الرواة	الإصلاح	جمهور الأدباء
٣-	زكي مبارك	أصل المقامات	مرجليوث	الحريري	الإصلاح	جمهور الأدباء

لكن ، وعلى الرغم من هذا التشابه الكبير بين بنية الحكايات الثلاث ، فإن ثمة أموراً كان لها دور كبير في إظهار حكاية زكي مبارك كما لو كانت محاكاة دون كيشوتية للحكايتين السابقتين ، وبطولة زكي مبارك كما لو كانت بطولة زائفة ، بطولة في غير أوانها ، حيث يظهر زكي مبارك بطلاً بعد أن انتهى زمن البطولات . ومن هنا

(١) انظر : «بديع الزمان» في دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة العربية ، تر : إبراهيم خورشيد وآخرون ، دار المعرفة ، بيروت ، المجلد الثالث ، ص٤٧٢ .

فإن بطولته تكاد تكون بطولة دون كيشوتية لا تجد أمامها أعداء حقيقيين، فليس ثمة غير طواحين الهواء وقطعان النعاج والخراف وفرسان ما هم، في الحقيقة، بالفرسان إلا في ذهن هذا البطل. وليست أسطورة المقامات، في خطورتها، بحجم أسطورة الشعر الجاهلي، أو الخلافة الإسلامية، أو حتى أسطورة الشاعر والناثر العظيمين، أحمد شوقي والمنفلوطي، التي كان مؤلفا «الديوان» يحاولان نسفها. فحين نشر طه حسين كتابه أقام الدنيا ولم يقعدها، أثار الأمة والحكومة والقضاء والأوساط الدينية والنقدية والأدبية، ووضع الجميع وسط جلبة لا تنتهي. فقد صودر الكتاب، وقُدِّم المؤلف للقضاء، وفصل من الجامعة. وحين نشر علي عبد الرازق كتابه حورب وعوقب بسحب شهادة العالمية منه، وتبع قرار السحب قرار فصله من عمله في القضاء، وقامت الدنيا ولم تقعد. لكنّا في حكاية زكي مبارك لا نجد هذه «الوظائف» الحكائية الختامية. فبعد أن نشر زكي مبارك مقاله رد عليه مصطفى صادق الرافعي بمقال قصير حمل عنوان «خطأ في إصلاح خطأ» ونشر في عدد مايو من «المقتطف» سنة ١٩٣٠. وما كان من زكي مبارك إلا أن رد على الرافعي بمقال أقصر أخذ فيه على الرافعي تحامله وشططه وسطحية تفكيره، ثم دخل المعركة مع زكي مبارك عبد القادر عاشور بمقال نشر في «المقتطف» مع مقال زكي مبارك المذكور. وبهذا تنتهي المعركة كما لو كانت معركة في غير أوانها، وكما لو كان زكي مبارك بطلاً جاء بعد أن انتهى زمن البطولات! وهكذا تنتهي حكاية زكي مبارك دون جلبة كبيرة، دون فصل أو مصادرة، دون عقاب أو محاكمة.

من الواضح أن حقبة العشرينات من هذا القرن كانت حقبة فريدة في تاريخ الثقافة والنقد العربيين. ولو أن زكي مبارك قد نشر حكايته في منتصف العشرينات لربما كان لها صدى أبعد مما كان لها حين نشرت في بداية العقد الرابع. فجيل الرواد الأوائل، جيل «الفتنة الكبرى» كما يسميه شكري عياد، أو جيل «الخطيئة الأولى» كما يسميه جاك بيرك، هذا الجيل الذي وضع الثقافة العربية على بداية مرحلة خطيرة من صراع الأضداد، قد انتهى، بدخول العقد الرابع، إلى صورة أبعد ما تكون عن حمّى التجديد، وأقرب ما تكون إلى برودة التحفظ والمحافظة. فالعقاد الذي كان أكثر الرواد جرأة وحماساً، كتب في العدد الأول من مجلة أبولو ١٩٣٢ مقالاً أخذ فيه على المجلة والقائمين عليها تسمية المجلة بـ«أبولو»، ورأى أن مجلةً تُرصد لنشر الأدب العربي والشعر العربي «لا ينبغي أن يكون اسمها شاهداً على خلو المأثورات العربية

من اسم صالح لمثل هذه المجلة»[١] . كان هذا المقال ، مع نقد أحمد زكي أبو شادي لديوان «وحي الأربعين» للعقاد ، بداية معركة انتهت بعملية تصنيف جديدة لمن هم المجددون ومن هم المحافظون ، حيث أصبح العقاد رمزاً للناقد و«الشاعر المتحجّر»[٢] ، وغدا طه حسين معه – ومن محاسن الصدف أن تكون كلمة «غدا» هذه محل خصام شديد بين طه حسين وإبراهيم ناجي – أشبه شيء بفقهاء اللغة الذين يحاسبون الأدباء كلمة كلمة ، ويقيسون «الفن بالمسطرة ، وربما انتزع اللفظة من جارتها وهي تسندها ، وتشد من أزرها ، ولا تكمل إلا بها»[٣] .

وعلى هذا ، لم تصادف حكاية زكي مبارك لحظة مناسبة ، ولا فرساناً حقيقيين . فالمقامات ليست لها ثقل الشعر الجاهلي أو الخلافة الإسلامية ، بل إنها لم تحظ باحترام هذا الجيل ، فكانت ، من منظوره ، مجرد ألاعيب لفظية ووثائق لغوية متحجرة . فماذا يهم هذا الجيل لو كان مبتكر فن المقامات بديع الزمان أو غيره؟ في حين يبدو أن منطلقات زكي مبارك لا يعنيها شيء أكثر مما يعنيها شخص مبتكر المقامات . فالفرق كبير ، من منظور زكي مبارك ، بين أن يكون بديع الزمان الفارسي الأصل مبتكر فن المقامات ، وبين أن يكون ابن دريد العربي الأصل هو المبتكر .

من هذه الجهة يبدو أن لحكاية زكي مبارك سياقاً آخر ، فثمة غايات ومنطلقات تختلف كليةً عن غايات طه حسين وعبد الرازق ومنطلقاتهما . فما يهم زكي مبارك ليس إثبات أن احتمال الخطأ والغلط في الفهم والتأويل احتمال وارد في تاريخ الثقافة والأدب ، أو قل إن هذه الغاية ليست هي الغاية الأولى من قراءة زكي مبارك ، إنما هي آلية مساعدة لتعزيز حكاية زكي مبارك الجديدة عن أصل فن المقامات . ويلاحظ زكي مبارك أن أحداً من رجال النقد لم يرتب في سبق بديع الزمان الهمذاني إلى فن المقامات ، لكن ما يثيره أكثر هو من «يعلل سبقه بنزعته الفارسية ، إذ كان الفرس فيما يظن بعض الناس ، أحرص من العرب على القصص وأعرف بمصنوع

---

(١) مجلة «أبولو» ، العدد :١ ، المجلد :١ ، ١٩٣٢ ، ص ٥٤ . نقلاً عن : محمد سعد فشوان ، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث ، دار المعارف ، د .ت ، ص١٢ .

(٢) عنوان مقال لإسماعيل مظهر نشر في أبولو ١ ، ٨ ، ١٩٣٣ ، ص٩١٨ . والمقال في عمومه نقد لاذع للعقاد .

(٣) من ردّ إبراهيم ناجي على طه حسين . محمد فشوان ، المرجع نفسه ، ص٤٢ .

الأحاديث»[1] . وإلى هنا يقترب المقال من اكتشافات كتاب زكي مبارك الجريئة ، ويهيئ الطريق للتعبير عن أطروحته المحورية .

يعد الكتاب خطوة جريئة من عدة جهات ، ففي دراسته للنثر الفني في وقت مبكر ، دون الشعر ، جرأة واضحة . فالنقاد «لم يعطوا النثر ما أعطوا للشعر من العناية : فلسنا نجد في كتب النقد تلك الأبحاث المطوّلة التي يراد بها رد معاني الكتاب إلى مصادرها الأولى على نحو ما فعلوا في درس معاني الشعر وبيان المبتكر منها والمنقول (. . .) فالشعر في نظر النقاد من العرب أكثر حظاً من الفن وأولى بالنقد والوزن . والنثر مهما احتفل أصحابه بإتقانه وتجويده لم ينل من أنفس النقاد منزلة الشعر»[2] . ومن جهة أخرى يخالف زكي مبارك ما قرّره أغلب المستشرقين ومعهم طه حسين وغيره من أن العرب الجاهليين لم يعرفوا النثر الفني ، وأن النثر الفني في الأدب العربي ابتدأ مع ابن المقفع وعبد الحميد ، وكلاهما من أصل فارسي ، مما قاد إلى الادعاء بأن العرب لم يعرفوا صناعة «النثر الفني» إلا بعد اتصالهم بالفرس واليونان . ففي حوالي سنة ١٩٣٠ كتب المستشرق المعروف هاملتون جب مجموعة دراسات عن الأدب العربي وبدء التأليف النثري عند العرب ، وفي دراسة حملت عنوان «خواطر في الأدب العربي» كتب جب جازماً «إنني أعتقد أنه لم يقم برهان قاطع حتى الآن على وجود أي آداب نثرية مدونة بين العرب الذين سكنوا الجزيرة العربية»[3] ، بل يتفق العلماء بالإجماع ، من منظوره ، «على أن الأمثلة التي قد تنتخب كنموذج لقصص الجاهلية تنسب ولا ريب ، بمراعاة أسس النقد الأدبي البينة ، إلى عصر متأخر»[4] . وحتى ما عرف من مؤلفات نثرية مدونة بعد الهجرة لم تكن من كتب الحكم ولا البلاغة أو القصص . ومن هنا يبدو من الطبيعي أن هذه الحلقة الصلبة لن تتطور إلا بعد كسرها واختراقها بعناصر خارجية ، ولذلك كان من الطبيعي أن يترجم ابن المقفع ، وهو فارسي الأصل (وكان يسمى في الأصل روزبيه بن دادويه) ، كتباً فارسية قديمة ،

---

(١) زكي مبارك ، إصلاح خطأ قديم ، مجلة المقتطف ، ص٤١٨ .

(٢) النثر الفني في القرن الرابع ، ج :١ ، ص١٧ .

(٣) هاملتون جب ، خواطر في الأدب العربي ، منشورة في «دراسات في حضارة الإسلام» ، تر : إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ومحمود زايد ، دار العلم للملايين ، ط :٣ ، ١٩٧٩ ، ص٢٩٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٢٩٥ .

فيكون بذلك ، من منظور جب ، أول مؤلف للإنشاء الأدبي في اللغة العربية .

وقبل أن ينشر هاملتون جب دراسته السابقة كان المسيو مرسيه وطه حسين وغيرهما قد انتهوا من تقرير حقيقة أن العرب لم يعرفوا صناعة النثر الفني ابتداءً . فالعرب في الجاهلية كانوا يعيشون عيشة أولية بسيطة . و«الحياة الأولية لا توجب النثر الفني لأنه لغة العقل ، وقد تسمح بالشعر لأنه لغة العاطفة والخيال . وهذا الرأي أعلنه المسيو مرسيه في المحاضرة التي افتتح بها دروسه في مدرسة اللغات الشرقية في بارس منذ أعوام ، ثم أذاعه مطبوعاً في كراس خاص . وقد اختطف الدكتور طه حسين هذا الرأي وأذاعه في دروسه بالجامعة المصرية»(١) . ومن هنا يكون طبيعياً أن ينتهي هؤلاء إلى أن النثر الفني يبتدئ بابن المقفع أو بعبد الحميد ، وأن العرب يجهلون طرائق النثر الفني التي أخذوها عن الفرس واليونان .

من ذلك يتضح لنا حجم الإثارة التي كانت تحفّز قراءة زكي مبارك لمقامات الهمذاني ، وللنثر الفني في الأدب العربي جملة . فلا يفلّ الحديد إلا الحديد ، ولا تقوى قراءة أن تقف في وجهة قراءة المستشرقين وطه حسين إلا أن تكون قراءة تعادل تلك القراءة في اندفاعها وجرأتها . فالنفي المطلق يجب أن يقابل بالإثبات المطلق ، وجرأة الطرح يجب أن تقابل بمثلها . وهكذا تنتهي قراءة زكي مبارك إلى إثبات كل منفيات القراءة الاستشراقية وتوابعها . فالعرب قد عرفوا النثر الفني ، وقد كان لهم قبل الإسلام نثر فني يتناسب مع صفاء أذهانهم ، وسلامة طباعهم ، بل إن القرآن ، بحد ذاته ، أثر من آثار النثر الجاهلي ، وشاهد من شواهده ، وصورة صحيحة من صوره . ولا ينبغي الاندهاش من ذلك «فإنه صوّر العصر الجاهلي : إذ جاء بلغته وتصوراته وتقاليده وتعابيره ، وهو - بالرغم مما أجمع عليه المسلمون من تفرده بصفات أدبية لم تكن معروفة في ظنهم عند العرب - يعطينا صورة للنثر الجاهلي»(٢) . وبهذا يستقيم لزكي مبارك ما قرره من أن العرب كان عندهم نثر فني قبل الإسلام ، فكان لهم بذلك وجود أدبي متين وشخصية أدبية واضحة قبل أن يتصلوا بالفرس واليونان . وفي هذا ، من منظوره ، قضاء على أوهام من زعموا أن أول كاتب في اللغة العربية هو ابن المقفع الفارسي الأصل ، وأن العرب لم يكونوا يعرفون من النثر غير الخطب

---

(١) النثر الفني في القرن الرابع ، ج :١ ، ص٣٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٤٣ .

والأسجاع والأمثال .

ليس ذلك فحسب ، بل إن الزخرف الذي كان مقرراً أنه وصل إلى العرب من الفرس أو اليونان ، قد أصبح عنصراً أصيلاً في اللغة العربية . والدليل على ذلك هو القرآن الذي ثبت لزكي مبارك أنه صورة من صور النثر الجاهلي . فالقرآن كتاب مملوء بالزخرف والصنعة المحكمة . والسجع سيكون ، هذه المرة ، من مميزات البلاغة الفطرية ، وسمة أساسية من سمات القرآن الكريم ، كما لا تخلو منه أحاديث الرسول ، وخطب الصحابة والخلفاء ، وهو موجود في أدب العصر الأموي والعباسي وهكذا يترابط كل شيء في قراءة زكي مبارك في هذا الطور . فما نُسب دهراً إلى غير العرب أصبح سمة أساسية من سمات أدبهم ، بل سمة أساسية من سمات أهم أثر عندهم وهو القرآن الكريم . ولو أن قراءة زكي مبارك ظهرت في زمن أنور الجندي وأحمد موسى سالم لكان زكي مبارك أهم عميل من عملاء الاستعمار والتغريب . وإلا كيف يجرؤ على أن يزعم أن السجع ، هذه النبتة الفارسية الخبيثة ، ذات أصل عربي قرآني ، أو من سمات البلاغة الفطرية؟

في هذا السياق يمكن فهم قراءة زكي مبارك لمقامات بديع الزمان الهمذاني . ومع هذا فلا ينبغي أن يفوتنا حجم الاختلاف بين قراءة زكي مبارك المنشورة في المقال ، وبين القراءة ذاتها وهي منشورة في الكتاب . فما يهم زكي مبارك في المقال هو أن يثبت أن مبتكر فن المقامات ليس هو بديع الزمان الهمذاني ؛ وذلك كي لا يستقيم الدليل لمن يعلل سبقه بنزعته الفارسية أو بأصله الفارسي . ومادام بديع الزمان لا يصلح كبداية لفن المقامات ، وذلك لأصله الفارسي ، فلا بد إذن من البحث عن نقطة بداية تكون متناسبة مع أطروحة زكي مبارك المضادة لأطروحة المستشرقين وطه حسين وأحمد ضيف وغيرهم . فإذا كان بديع الزمان فارسي الأصل ، أو مشكوك في عربيته على الأقل ، فإن ابن دريد عربي قح ينتهي أصله إلى قبيلة عربية أصيلة هي قبيلة أزد عمان . وبهذا يكون ابن دريد الأزدي قد أحرز أهم شرط من شروط تنصيبه منشئاً أول لفن المقامات في الأدب العربي . وبقي بعد هذه الخطوة إثبات أن له مقامات أو شيئاً شبيهاً بالمقامات . وبالفعل فالحصري يتحدث عن أحاديث ابن دريد الأربعين التي عارضها بديع الزمان بأربعمائة مقامة في الكدية ، وهو ما يجعل من مسار زكي مبارك معبَّداً سلفاً .

لقد دهش زكي مبارك حين عثر على نص الحصري هذا ، ودهش المسيو مرسيه

حين عرض عليه زكي مبارك نص الحصري في باريس، كما دهش طه حسين حين أطلعه زكي مبارك على نتائج بحثه في أصل المقامات. وهكذا أصبح زكي مبارك قاب قوسين أو أدنى من اكتشاف خطير سيروع، من منظوره، الأدباء والنقاد، وسيتغير معه فهم الأدب في كثير من نواحيه. ولم تبق غير خطوة وتكتمل الحكاية. فأين تلك الأحاديث التي يتحدث عنها الحصري؟ بناءً على نصيحة من طه حسين راح زكي مبارك يبحث عن تلك الأحاديث في كتاب أمالي أبي علي القالي؛ إذ كان ابن دريد أستاذه. ويسرد زكي مبارك حكاية اكتشاف الأحاديث كالتالي:

«وأذكر أن أستاذنا الدكتور طه حسين دهش حين أطلعته على ما وصلت إليه في تحرير هذه الفكرة: وقال إن ابن دريد كان رجل لغة ورواية، ولم يعرف عنه أنه كان كاتباً ممتازاً، فكيف أثار بديع الزمان بما ابتكر من أحاديث، ثم عاد فقال: ارجع إلى كتاب الأمالي للقالي وانظر الأحاديث التي نقلها عن الأعراب، فإن رأيته يروي عن ابن دريد - وكان أستاذه - فاعلم إذن أن الأربعين حديثاً التي ذكر صاحب زهر الآداب أنه اخترعها لم تكن شيئاً آخر غير هذه القصص التي حلّى بها القالي كتابه. فلما رجعت إلى كتاب القالي وجدت حقاً أن القصص التي احتواها مروية عن ابن دريد»(1).

لم يبق إذن أمام زكي مبارك إلا أن يخرج باكتشافه هذا على الناس، فإلى هنا «عرفنا بالتأكيد أن بديع الزمان لم يبتكر فن المقامات، ولم تكن أصوله الفارسية هي التي أوحت إليه هذا الفن كما أشار إلى ذلك في بعض محاضراته أستاذنا الدكتور أحمد ضيف»(2). لا ينفي زكي مبارك أن يكون بديع الزمان حلقة ربط بين الأدب العربي والأدب الفارسي، لكن هذا، من منظوره، لا يسوّغ لأحمد ضيف أو غيره أن يزعموا أن هذا الفن انتقل إلى الأدب العربي من الفارسية، بل على العكس تماماً، فهذا الفن انتقل بفضل بديع الزمان إلى اللغة الفارسية من الأدب العربي. من هنا يظهر مدى إساءة الفهم والتوظيف في رد عبد القادر عاشور على الرافعي. ويظهر حجم المفارقة حين نقرأ ما يلي: «يعلم كل مشتغل بالأدب أن ابن دريد لم يكن هو المبتدع أيضاً لفن المقامات، وأن الهمذاني لم يأخذ عنه، ولم يسر على نهجه في

(1) إصلاح خطأ قديم، ص٤٢٠.

(2) المرجع نفسه، ص٤٢٠.

إنشاء مقاماته ، وإنما أخذ عن ابن فارس الذي ثبت أن له مقامات مدونة ، حذا فيها حذو أحاديث ابن دريد ، لكنها ذهبت بين سمع الأرض وبصرها ولم يعثر عليها أحد»[1] . فأحمد بن فارس الهمذاني الرازي ، مثله كمثل بديع الزمان ، يرجع لأصل فارسي . ومن هنا فإنه لا يصلح كنقطة انبثاق أولية لفن المقامات ، كما لم يصلح لذلك بديع الزمان الهمذاني .

لكن ما الغاية من نفي سبق بديع الزمان إلى ابتكار فن المقامات؟ فما دامت المقامات عملاً مرذولاً فما الضير في نسبة ابتكارها إلى بديع الزمان فارسي الأصل ، أو إلى ابن دريد عربي الأصل . بل قد يكون في نسبته لبديع الزمان فرصة للتخلّص من عبئها الثقيل على هذا الجيل . إلا أن الأمر ليس كذلك عند زكي مبارك . فنسبة ابتكار المقامات مرتبطة ، عنده ، ارتباطاً وثيقاً بنسبة الابتكار إلى العقلية العربية ، أو نسبة الفقر والضحالة والعقم إليها . ومن هنا ندرك سرّ الاندفاع والجرأة في قراءة زكي مبارك لأصل المقامات . فهو يظن أن ربط المقامات بنقطة بدء عربية أصيلة سيكون كافياً لنفي تهمة العقم والفقر عن العقلية العربية ، هذا ما كان في نص المقال المنشور ، وحين نقرن هذا النص بنص الكتاب فيما بعد سنلحظ مدى الاختلاف في موقف المؤلف من مقامات الهمذاني ، حيث يتحوّل الموقف العدائي من مقامات الهمذاني إلى موقف دفاعي يسعى إلى إصلاح خطأ قديم ، لكنه ، هذه المرة ، ليس في نشأة المقامات ، بل في فهم المقامات الهمذانية وطرائق قراءتها عند المحدثين الذين يجهلون أسرار الأدب القديم كما يقول زكي مبارك .

يمتلك زكي مبارك قدرة فريدة على التحرر من أسر نمط التلقي العام والمتسلط ، فتراه يأخذ على قراء جيله - ومن بينهم أساتذته المستشرقون والعرب كأحمد ضيف وطه حسين - سوء فهمهم لمقامات بديع الزمان ، وينعى عليهم تحاملهم غير المبرر عليها وعلى أسلوبها . ويعي زكي مبارك أيضاً أن جيله لا يقدّر مقامات الهمذاني لأسلوبها المسجوع ، فـ«نحن في العصر نهرب من السجع والمزاوجة عامدين ، حتى في المواطن التي يفرض فيها المعنى أن نسجع ونزاوج»[2] . ولكن إذا كان العصر ينكر السجع فليس معنى ذلك أن ينسحب الإنكار على كل المؤلفات التي جاءتنا بهذا

---

(١) تعليق حول نشأة فن المقامات ، ص٨٢ .

(٢) النثر الفني في القرن الرابع ، ج :١ ، ١٢٢ .

الأسلوب ، فـ«لا ينبغي أن نستبعد - كما استبعد الأستاذ أحمد أمين - أن توجد مؤلفات مسجوعة في القرن الثالث ، فإن عصرنا الحاضر ينكر السجع على المؤلفين أشد الإنكار ، ويراه ضرباً من التكلّف الممقوت ، ومع هذا وجدت في عصرنا مؤلفات مسجوعة (. . .) ولولا ما صنعت الصحافة في رياضة الكتاب المعاصرين على تجنب السجع والطباق والجناس لبقيت من البديع فنون تسيطر على أكثر الكتاب»(١) . فلكل عصر أسلوبه ، ولكل عصر طرائقه في التعبير . فبهذه النسبية في فهم تاريخ الأساليب والأشكال استطاع زكي مبارك أن يسلّم ، جزئياً على الأقل ، من طغيان نمط التلقي الاستبعادي لمقامات الهمذاني على قراءته . فهو يخرج من هذا الطور من قراءته بهذه الخلاصة الدالة جداً : «وخلاصة القول أن مقامات بديع الزمان تحفة من تحف النثر الفني في القرن الرابع ، وقد أردنا أن نطيل بها الطواف ليتعرف إليها القارئ ، فقد كان مفهوماً عند كثير من الناس أنها ألاعيب لفظية ليس فيها من المعاني ما يستحق الدرس ، لكنا بعد مواجهتها مرة ومرة رأينا فيها من أمارات العقل والذكاء وخفة الروح ما يوجب الإعجاب ، وكنا نحفظها في الحداثة ، غير أنا لم نكن ندرك خطرها كما تمثلت لنا هذه الأيام»(٢) . يرتبط الأمر إذن باكتشاف خطورة نص لم يكن القارئ على دراية كافية به في عهد الحداثة . ومثل زكي مبارك كان عبد القادر عاشور يرى أن المقامات «فن من الفنون التي يجب درسها والعناية بها»(٣) ، لكن أين تكمن خطورة مقامات البديع؟ وما الموجب لضرورة درسها والعناية بها؟

حين نرجع لقراءة زكي ومبارك أو عبد القادر عاشور سنجد أن الخطورة وموجب العناية يتعلقان بشيء خارج المقامات ، بمعنى أنها خطورة مرهونة بمدى توفّر مقامات البديع على شروط ليست نابعة من المقامات ذاتها ، بل هي متطلبات تقع خارجها . يرى عبد القادر عاشور أن موجب العناية بدرس المقامات يكمن في أنها «كانت في جميع أدوارها خادمة للقصة ، وإن شئت فقل كانت بمثابة عشها الذي نمت فيه وترعرعت فهي من هذه الوجهة فن من الفنون التي يجب درسها والعناية بها»(٤) .

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٠٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٧٧ .

(٣) تعليق حول نشأة فن المقامات ، ص٨٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٨٥ .

المقامات بحد ذاتها ليست ذات قيمة، فقيمتها تكمن في كونها تحتفظ ببعض العلاقة بشكل أدبي رفيع هو «القصة»؛ فلكونها خادمة للقصة استحقت العناية والتقدير، وإلا فإنها لا تستحق أية عناية وأي تقدير. ماذا سيقول عبد القادر عاشور عن تلك المقامات التي لا تبرز شكلاً قصصياً واضحاً؟ ماذا سيقول عن المقامات التي هي مجرد خبر من الأخبار أو حديث من الأحاديث؟ ماذا سيقول عن «المقامة الوصيّة» أو غيرها؟ لا يجيب عبد القادر عاشور عن أيٍ من تلك الأسئلة، لكن معاصره زكي مبارك لم يغفل ذلك.

يعقد زكي مبارك الباب الثالث من كتابه «النثر الفني في القرن الرابع» لكتّاب الأخبار والأقاصيص، وهو يفتتح الباب بالمقامات ويختمه بحكاية أبي القاسم البغدادي، وبين المقامات وحكاية أبي القاسم البغدادي تأتي أحاديث ابن دريد وروايات الأغاني والتوابع والزوابع وغيرها. ولا يتخلى زكي مبارك، في القسم الذي عقده للمقامات، ولمقامات الهمذاني بالتحديد، عن أطروحة الكتاب الأساسية المضادة لأطروحة الاستشراق وتوابعها. فهو يرى أن «العرب كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وأسمار وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ، ويصورون بها عاداتهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون»(١). أما المقامات فشأنها، من هذه الجهة، عظيم، فهي «أظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع (...) وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون»(٢). ويدرك زكي مبارك أن المقامات بهذا المعنى لم تتمثل بوضوح إلا في مقامات الهمذاني، فكيف يمكن التوفيق بين عظمة مقامات الهمذاني التي اكتشفها زكي مبارك بعد عهد الحداثة، وبين أصل الهمذاني الفارسي؟ ثم كيف سيوفق بين ابتكار ابن دريد الرائد وبين كون هذا الاكتشاف لم يتمثل بوضوح واكتمال إلا في عمل بديع الزمان الفارسي الأصل؟

كانت تلك أحد المآزق التي تورّط بها زكي مبارك، والتي لم يستطع تجاوزها إلا بضرب من التعامي أو الجمع بين الرأي ونقيضه. ففي أحد المواضع من الكتاب يؤكد زكي مبارك، على خلاف المتوقع، على أصل الهمذاني العربي، ويرد على من يظنون

(١) النثر الفني في القرن الرابع، ج:١، ص٢٤١.

(٢) المرجع نفسه، ج:١، ص٢٤٢.

بديع الزمان فارسي الأصل . فهو يستشهد بقول الهمذاني في إحدى رسائله : «إني عبد الشيخ واسمي أحمد ، وهمذان المولد ، وتغلب المورد ، ومضر المحتد» ، فيعلّق على ذلك في الهامش بقوله : «في هذا رد على من يظنون بديع الزمان فارسي الأصل»(١) . وفي موضع آخر تراه يقنع بهذه النتيجة التي هي بمثابة عتبة من عتبات تحولات مجرى القراءة : «ومع أن ابن دريد هو المبتكر لفن المقامات فإن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر ، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة ابن دريد»(٢) . يعي زكي مبارك أن الذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير مقامات بديع الزمان . ففن المقامات «يرجع في جوهره إلى فن بديع الزمان ، فالصورة واحدة من حيث السجع والازدواج ، وطريقة القصص واحدة ، والافتنان في الموضوعات هو كذلك من مبتكرات بديع الزمان ، حتى الطريقة التعليمية التي عرفت في مقامات السيوطي وابن الجوزي والقلقشندي هي أيضاً مما ابتكر بديع الزمان»(٣) . وبهذا المعنى يحق أن ينسب هذا الفن لبديع الزمان ، كما يحق أن يُدّعى - وإن كانت هذه نتيجة ستقوّض قراءة زكي مبارك لأصل المقامات من الأساس - أن بديع الزمان بذلك هو «منشئ هذا الفن في اللغة العربية ، ولم تسم تلك القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها ابن دريد وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان»(٤) . أين ذهب ابتكار ابن دريد إذن؟ وأين ذهبت فارسية بديع الزمان؟ بل أين ذهبت قراءة زكي مبارك الأولى لأصل المقامات؟ أين اكتشافه الذي سيغيّر فهم الأدب وسيروّع الرافعي وغيره حين يظهر؟

تمرّ قراءة زكي مبارك لمقامات البديع بتحولات مماثلة لتحولات ما يعرف بـ«طقوس العبور» التي تبدأ بالفراق والتهميش لتنتهي بالعودة وإعادة اندماج الفرد مع الجماعة . يظهر زكي مبارك ، في المقال المنشور ، كما لو كان ناقماً على مقامات الهمذاني ذي الأصول الفارسية ، ومصرّاً على تهميشها لصالح الانتصار لأحاديث ابن دريد أو مقاماته المزعومة . ثم يدخل زكي مبارك ، بعد هذه المرحلة ، في طور الانتقال إلى

---

(١) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٠٩ ، هامش رقم (١) .

(٢) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٤٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٤٧ .

الانتصار لمقامات الهمذاني ذي الأصول العربية هذه المرة ، وإعادة الاكتشاف لخطورة هذا النص وعظمته . فمقامات البديع ، على خلاف مقامات الحريري وغيره من المتأخرين ، خالية من التكلّف والاعتساف ، وهي من جهة الجدة والابتكار تعدّ «فتحاً عظيماً في اللغة العربية ولا بد أن يكون معاصرو بديع الزمان تلفتوا إلى فنه تلفت الدهشة والاستغراب وعدوه من كبار المبدعين»[١] . بل هي ، من منظور زكي مبارك في طور الاكتشاف هذا ، ضرب من الفنون ذاع وانتشر لأنه «وافق السليقة العربية التي تميل إلى القصص القصيرة ، والتي تميل إلى الزخرف في الإنشاء»[٢] . وصاحب المقامات الذي كان في طور التهميش ، فارسياً أو ذا نزعة فارسية لا تؤهله لنسبة السبق إليه ، أصبح عربياً مضرياً أصيلاً ، و«شخصية نادرة المثال ، وأسجاعه أحياناً أرق من الزهر المطلول ، ولكن المنصفين من الناس قليل»[٣] ، وزكي مبارك واحد من هذه القلة القليلة التي تسعى لإنصاف مقامات البديع وإعادة اكتشاف عظمتها وأصالتها ، يقول : «ألم يجرؤ أحد المتحذلقين على ادعاء أن نثر بديع الزمان لا يقرأ إذا ترجم إلى لغة أجنبية؟ لقد ترجمنا نماذج من مقاماته ورسائله إلى اللغة الفرنسية فكانت تحفة في عين من رآها من الفرنسيس ، ولكن أكثر المحدثين عندنا لا يعرفون أسرار الأدب القديم»[٤] . ومن أهم تلك الأسرار أن تكون مقامات الهمذاني «نماذج من القصص القصيرة ، ففيها «العقدة» ، وتحليل الشخصيات»[٥] ، ولكن دون أن يلتفت إليها أحد من المحدثين ، وإن التفتوا فإنهم لا ينصفونها .

غير أن هذا الطور من أطوار القراءة لا يدوم طويلاً ؛ لأنه قائم أساساً على عملية مقارنة بين المقامات وبين القصص القصيرة . فالمقامات اكتشاف عظيم حين تتوفّر على شكل قصصي بارع ، أما حين لا تفي بهذا الشرط فإنها وأحاديث ابن دريد

---

(١) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٤٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٥١ .

(٤) المرجع نفسه ، ج :١ ، الصفحة ذاتها .

(٥) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٥٢ .

سواء . فإذا كان ثمة بضع مقامات من مجموع مقامات الهمذاني الخمسين(*) قد استجابت لنموذج القصة القصيرة المفروض ، فإن ثمة مقامات عديدة لا تستجيب لهذا النموذج . ويرى زكي مبارك أن بديع الزمان - فيما عدا بعض المقامات التي أظهر فيها براعة قصصية واضحة كما هو شأن المضيرية والبغدادية - «يقف حيث وقف من قبله ابن دريد ، فيرسل العظة ، أو يسوق الوصف ، أو ينمق الفكاهة ، أو يقضي بأحكام أدبية أو فلسفية ، من دون أن يهتم بالعقدة القصصية»(١) . فإلى جوار المضيرية والبغدادية ، اللتين عدهما زكي مبارك من أبرع ما قص بديع الزمان ، نجد المقامة الغيلانية التي لم تخرج ، من منظوره ، عن كونها خبراً «من الأخبار التي كثر اختراعها في الأدب العربي القديم»(٢) ، ومن ثم فلا جديد في أمثال هذه المقامات ، بل ليس ثمة سر من أسرار الأدب القديم التي زعم المؤلف أن المحدثين غافلون عنها .

إن افتراض المؤلف بأن مقامات الهمذاني نماذج من القصص القصيرة يستلزم مقارنة هذه المقامات بتلك النماذج . وعملية المقارنة ستقود حتماً إلى عملية غربلة المقامات وتصفيتها وإعادة تصنيفها وفقاً لدرجة استجابتها للنموذج . وهكذا فثمة مقامات قصصية ، وأخرى هي مجرد خبر من الأخبار التي كثر اختراعها في الأدب العربي القديم . بل حتى المقامات القصصية لم تسلم من جور آلية المقارنة ، فهي قد كشفت للمؤلف العديد من مظاهر الضعف والعيوب في هذه المقامات . ومن مظاهر الضعف في مقامات بديع الزمان «وقوفه عند شخصية واحدة ، فأبو الفتح الاسكندري ينتقل من قصة إلى قصة ، وعيسى بن هشام يحدثنا في كل مرة عن دهشته من كشف شخصيته»(٣) . ومن تلك المظاهر أيضاً غرامه برسم السوآت والأهاجي المقذعات ، كما أن مقاماته تنتهي إلى «فلسفة واحدة هي السخرية من

(*) يرجح زكي مبارك أن يكون عدد مقامات البديع خمسين مقامة ؛ لأنه يعتقد أن الهمذاني عارض بمقاماته أحاديث ابن دريد الأربعين ، والمعارضات ، كما يقول ، كانت تتقارب دائماً في الكمية ، كما أن الحريري عارض مقامات الهمذاني بخمسين مقامة ، ولا يهم بعد هذا أن يكون قد ثبت أن للبديع ٥٢ أو ٥٣ مقامة . وكأن المقامة الشامية التي أسقطها محمد عبده واستشهد بها زكي مبارك نفسه ، لم تكن في عداد مقامات البديع! . انظر المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٥٢ .

(١) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٥٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :١ ، ص٢٥٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ج :١ ، الصفحة ذاتها .

العالم واقتناص ما يملكون بشتى الحيل والمداورات من غير تورّع ولا استحياء»[١] ، وعلى هذا ، سيصدر المؤلف حكمه الجديد على صاحب المقامات ، دون تمييز بينه وبين أبي الفتح الذي عد في موضع شخصيةً خرافية ، في حين عدّت شخصية الهمذاني نادرة المثال نموذجاً «لرجل ماكر خبيث» يحتال على الناس بشتى الحيل دون تورّع . وبما أن لكل كاتب قصة غرضاً يرمي إليه في مجموع كتاباته فإن افتقار بديع الزمان ، من منظور المؤلف ، لرؤية واضحة وغرض يرمي إليه قد ضاعف من مظاهر الضعف ليس في مقاماته فحسب ، بل في مجموع كتاباته من مقامات ورسائل ، فـ«لو كان لبديع الزمان غرض يرمي إليه في مجموع كتاباته لوصل إلى أبعد حد من حدود النجاح»[٢] ، ولكن واأسفاه! فليس ثمة غرض موحد يرمي إليه الهمذاني هذا في مقاماته ورسائله ، حيث ثمة موضوعات متفرقة لا يجمع بينها ، من منظور زكي مبارك ، جامع ، «فالقاعدة التي اختارها أساساً لفلسفته وهي سوء الظن بالناس تلاشى أثرها في مقاماته لأنه أعطى لبطل تلك المقامات صورة مشوّهة هي صورة الاستجداء ، ثم التزم منهجاً لا يختلف بحيث لا يبدأ القارئ إلا وهو يعلم ما ستنتهي إليه المقامة»[٣] . وهكذا فما كان في طور إعادة الاكتشاف عظيماً وذا براعة قصصية فائقة أصبح في طور انتكاس القراءة الأخير عملاً حظه من النجاح قليل ؛ لافتقاره لغرض موحد يرمي إليه ، ولصورة البطل المشوّهة ، ولنمطيته المُملّة بحيث ما إن تبدأ في القراءة حتى ترتسم إليك النهاية وما ستكون عليه .

سبق لولفغانغ إيزر ، أثناء بحثه عن وسيلة لوصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضراً في النص ، أن نظر إلى القارئ بوصفه متجوّلاً يمتلك وجهة نظر متحركة تتجوّل داخل النص . فبحكم أن النص لا يمكن أن يقرأ دفعة واحدة وفي آن واحد ، فإن القارئ مرغم على قراءة النص قراءة تدريجية دون أن تكون بالضرورة خطيّة مستقيمة . فنحن نقرأ النص بطريقة استرجاعية أو استباقية ، نتقدّم ونتأخّر كما لو كنا نتجوّل داخل النص بين أفقين ، أفق التذكر وأفق الترقب . فالتذكر يعبّر عن أفق ماضٍ يضمحل باستمرار بعد أن ملئ سابقاً ، والترقب يعبر عن أفق مستقبلي هو في

(١) المرجع نفسه ، ج :٢ ، ص٤٣١ .

(٢) المرجع نفسه ، ج :٢ ، ص٤٣٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ج :٢ ، ص٤٣٤ .

حالة انتظار لأن يحتل مجاله ، وهكذا تستمر جدلية التذكر والترقب داخل فعل القراءة ؛ لأن أفق التذكر لا يلبث أن «يتحول مباشرة إلى خلفية للترابط الموالي ، ولذلك ينبغي أن يعدّل بالضرورة»[١] ، وبتقدم «وجهة النظر الجوّالة» Wandering Viewpoint يتحول أفق الترقب المستقبلي إلى أفق للتذكر سيتحول لخلفية جديدة لأفق مستقبلي جديد . وهكذا فإن «تأمّلنا الأولي [للنص] يولّد إطاراً مرجعياً يُمكّننا من تأويل ما سيأتي لاحقاً ، لكنّ هذا الذي «سيأتي لاحقاً» قد يحوِّل ، بطريقة استرجاعية ، فهمنا الأصلي ، فيحملنا على التركيز على بعض السمات [في النص] وإغفال سمات أخرى»[٢] .

لقد كانت قراءة زكي مبارك لمقامات بديع الزمان تتحرك متجولة من أفق لآخر ، فمعطيات قراءته الجديدة تخالف باستمرار مخزون الذاكرة الذي سبق أن شكّلته معطيات قراءته القديمة . غير أن جدلية بناء الأفق وتعديله ، لدي زكي مبارك ، لا تقود ، كما كان يبتغي إيزر ، إلى بلوغ التأويل المتسق (الجشطالتي) عبر الترابطات الناتجة عن وجهة النظر الجوّالة[٣] . بل بقيت قراءة زكي مبارك ملآى بالتناقضات والتعارضات التي لم تحلّ ولم تسوّ . فتجوال القراءة كان يتم دون تعديل أو دون القيام بأي نشاط تركيبي لإدراك حصيلة الترابطات بين معطيات القراءة في كل لحظة من لحظاتها المتوالية ، فانتهت القراءة إلى تجميع حصيلة المعطيات المتناقضة دون تعديل أو تركيب . فبديع الزمان ، في طور من أطوار القراءة والتجوال ، شخصية ذات نزعة فارسية لا تؤهله لأن يكون نقطة بداية لفن المقامات . وفي طور آخر يغدو بديع الزمان شخصية نادرة المثال ذات أصول عربية تؤهله لأن يكون المنشئ الحقيقي لفن المقامات . وفي طور ثالث تنقلب الشخصية نادرة المثال إلى نموذج رجل ماكر خبيث يحتال على الناس بشتى الوسائل . أما عن مقامات بديع الزمان فهي ، في الطور الأول ، نماذج من القصة القصيرة الرائعة ، وعملاً عظيماً يعبر عن واقع الحياة العقلية والأدبية والوجدانية والاجتماعية في القرن الرابع ، ثم تتحول هذه المقامات ، في طور لاحق ، إلى شبح عمل لا يخلو من عيوب ومظاهر ضعف ، فهو لا يعبر عن فلسفة

---

(١) فعل القراءة ، ص٦٠ .

(٢) Terry Eagleton, Literary Theory, Op Cit. P.68.

(٣) انظر : إيزر ، فعل القراءة ، ص٦٩ .

موحدة ورؤية متسقة . بل حتى المحاسن التي ارتضتها قراءة زكي مبارك لم تخرج عمّا قرره أغلب قراء هذا الجيل من وجوب النظر إلى المقامات الهمذانية «وبصفة خاصة في قرار الألفاظ والتراكيب وصوغ الأمثال»(١) . أيّ جديد في هذه القراءة؟ وأين ذهبت خطورة المقامات التي اكتشفها زكي مبارك في لحظة متأخرة؟ أين ذهبت تصويرية المقامات لواقع الحياة في القرن الرابع؟ كل ذلك ، في قراءة زكي مبارك في طورها الأخير ، يتوارى خلف قرار الألفاظ والتراكيب وصوغ الأمثال ، وصورة البطل المشوهة ، ونمطية المقامات التي تجلب السأم والملل! لقد وقف زكي مبارك عند هذا الطور من أطوار القراءة وترك لأجيال القراء اللاحقين أن يتعمقوا في تلك المحاسن والعيوب ، وأن يكتشفوا مقامات بديع الزمان من منظور خاص هو قرار الألفاظ والتراكيب وصوغ الأمثال والغاية التعليمية التي رأى أنها مما ابتكر بديع الزمان في مقاماته . وبالفعل ، فبعد زكي مبارك جاء شوقي ضيف وحنا فاخوري وغيرهما ممن لم يخالف نصيحة زكي مبارك ، بل التزم بها التزاماً متزمتاً فاق التزام زكي مبارك نفسه .

---

(١) النثر الفني في القرن الرابع ، ج :١ ، ص٢٧٧ .

٢-٤ أسطورة المطابقة بين النص والقراءة :

تتظاهر أغلب القراءات السابقة بأنها إنما تحكي حقيقة المقامات الهمذانية حين تقرأها ، وكأنها تقيم علاقة خالصة ومباشرة معها ، في حين أن فعل القراءة ، بنسبيته وتحيزه في أفق محدد ، يقع على الطرف النقيض من حكايات الحقيقة تلك . وعلى الرغم من بداهة فعل القراءة هذا فإنه من الغريب أن أغلب تلك القراءات تنكر ، صراحة أو ضمناً ، أنها تقرأ النص حين تمارس عليه أي تأويل أو نقد . هذا في حين أنّ «هناك شيئاً واحداً واضحاً هو أن القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي»(١) . ومن المؤكد أننا لا نقصد إنكار «القراءة» من حيث هي مصطلح . فمصطلح «قراءة» هذا لم يتداول في النقد العربي الحديث إلا منذ مطلع الثمانينات ، حيث كان يتصدر الكثير من العناوين والمشروعات النقدية النظرية والتطبيقية ، لكننا نقصد بذلك مستلزمات هذا المصطلح ودلالاته التابعة واللازمة ، فالحديث عن القراءة والتأويل قرين الحديث عن نسبية الفهم ومحدوديته ، بل قد يكون ، بوجه من الوجوه ، حديث عن «القراءة المغلوطة» و«التأويل المغلوط» Misreading & Misinterpretation بالمعنى السلبي لهذين المصطلحين . ومن منظور هانز روبرت ياوس ، لن يصبح التقليد الأدبي موضوع بحث إلا «بشرط الاعتراف بجزئية وجهة النظر»(٢) ، والمحدودية الملازمة لكل تأويل ، والأفقَ المحدود لوضعية القارئ التاريخية .

وحين يتعلق الأمر بضرورة الكشف عن تعامي القراءة ومكابرتها فإن ثمة قارئَين لهما أهمية خاصة فيما يتعلق بقراءة مقامات بديع الزمان ؛ إذ يحدث في القراءة أن توظف إمكانيات عديدة من أجل مضاعفة وهم أن القراءة تحكي حقيقة النص وتكشف عن جوهره بشكل نهائي مطلق ؛ وذلك بهدف مضاعفة إمكانية تقبّل القراءة والمصادقة على كفاءة القارئ . فقراءة شوقي ضيف توظّف «عتبات التأويل» Thresholds of Interpretation التي تشمل ، من منظور جيرار جينيت Gerard Genette ، كل ما يحيط بالنص - الأصل من صفحة العنوان ، وصفحة الغلاف الأمامية وطريقة تشكيلها ، وصفحة الغلاف الخلفية ، والعناوين الرئيسة

---

(١) فعل القراءة ، ص١١ .

(٢) جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ص١١١ .

والفرعية وغيرها ، فكل ذلك يتم توظيفه لزيادة احتمالات تصديق وهم أن القراءة لا تعبّر عن فهم محدود وتأويل نسبي ، بل هي سرد لحقيقة النص وفضح لجوهره بشكل تام ونهائي ، بحيث لا يكون ثمة إمكانية لأية زيادة أو مراجعة أو قراءة لاحقة .

على صعيد آخر كانت قراءة حنّا فاخوري تتظاهر ، كقراءة شوقي ضيف ، بأنها تحكي حقيقة المقامات ، لكن هذا التظاهر لا يتمّ عن طريق توظيف عتبات التأويل البصرية كما كان شأن قراء شوقي ضيف ، بل يتم ذلك من خلال الإيهام بإمكانية تحرّر القراءة من أفقها التاريخي الخاص ، والفهم الجزئي والمحدود ، من أجل الدخول في علاقة خالصة ومخلصة ومباشرة بالنص ، مما يؤكد وهم هذه القراءة الكبير بأنها تمتلك وحدها المعنى الحقيقي للنص المقروء . فمن المعروف أن قراءة حنا فاخوري قد جاءت في شكل كتب مدرسية مقررة على مرحلة التعليم الثانوي بلبنان في سنواته المختلفة . ولهذا فمن أجل الكشف عن نسبية هذه القراءات ومحدوديتها وجزئيتها يلزمنا تفكيك وهمها الكبير الذي راهنت عليه أغلب قراءات هذه الأجيال ، ورسخته قراءة هذين القارئين بالذات ، وهو ادّعاء المطابقة بين نص المقامات المقروء وقراءاته .

٢-٤-١ . شوقي ضيف والمقامات : القراءة عبر متوسِّطات قرائية سابقة

تكتسب قراءة شوقي ضيف لمقامات بديع الزمان أهمية خاصة من جهتين ، الأولى أن القارئ العربي استقبلها لمدة طويلة بوصفها القراءة الأخيرة والنهائية للمقامات . والجهة الثانية أن توزّع قراءة شوقي ضيف على أكثر من مؤلَّف يؤكد مدى رسوخ هذه القراءة ، كما أنه يوهم بتمامها واكتمالها ، وأنها تحكي حقيقة المقامات بدل أن تكون مجرد قراءة للمقامات تعبّر عن فهمها الخاص والمحدود قبل أن تعبّر عن حقيقة النص المقروء . فبدءاً من كتاب «الفن ومذاهبه في النثر العربي» الذي صدر سنة ١٩٤٦ ، وانتهاءً بكتاب «عصر الدول والإمارات : الجزيرة العربية - العراق - إيران» الذي صدر سنة ١٩٨٠ ، والقراءة ماضية لم تتزحزح ثوابتها عن مواقعها ، بل ازدادت مع الأيام رسوخاً وثباتاً بمعاضدة مؤلفات مرافقة مثل «في النقد الأدبي» ١٩٦٢ ، و«البلاغة تطور وتاريخ» ١٩٦٥ وغيرهما .

وإذا كانت ظاهرة المقامات ، والمقامات الهمذانية تحديداً ، قد أخذت ، في كل كتاب من الكتب السابقة ، موقعاً تاريخياً وفنياً محدداً بحكم اختلاف طبيعة كل كتاب ، فإن كتاب «المقامة» يعدّ تكثيفاً لمجمل قراءة المؤلف لمقامات البديع في مختلف

كتبه . فلهذا الكتاب حيثيات سياقية وفنية تجب الإحاطة بها للوقوف على منطلقات القراءة ومصادراتها ومسلّماتها ، وحتى وهمها الكبير الذي استقبله القارئ العربي كما لو كان حقيقة لا مجال للجدال حولها ، وهو أن هذه القراءة تقدّم للقارئ العربي نوع المقامة كما هو في الحقيقة والواقع ، بمعنى أن يكون ثمة تتطابق بين القراءة وحقيقة النص ، حيث يغدو كل من القراءة والنص شيئاً واحداً يعبّر عن حقيقة المقامات بطريقتين مختلفتين . فالمقامات - النص ، من هذا المنظور ، لا تختلف عن المقامات - القراءة إلا في طريقة العرض ، فبدل أن تُسرد المقامات واحدة تلو الأخرى يتمّ عرض حقيقتها على شكل سمات وخصائص وتحديدات مأخوذة على قدٍّ المقامات تحديداً . ومن هنا فلا فرق بين الاطلاع على المقامات - النص وبين الاطلاع على المقامات - القراءة ، بل قد يكون الإطلاع على هذه الأخيرة أنفع وأجدى ؛ لأنها ستعطينا خلاصة لحقيقة المقامات في صفحات معدودات ، كما أنها ستجنبنا تجشّم المرور بوعورة ألفاظ المقامات - النص ، وحزونة أسلوبها وخشونته .

صدر كتاب «المقامة» في طبعته الأولى سنة ١٩٥٤ ، ووقتها كان شوقي ضيف أستاذ الأدب العربي القديم ، وبحكم أن المقامات ظاهرة من ظواهر الأدب العربي القديم فإن شوقي ضيف ، بحكم تخصصه الأكاديمي الأول ، أحق من يكتب عنها . وعلى هذا ، فقراءة شوقي ضيف للمقامات ليست قراءة هاوٍ عابر لا يفوق علمُه بالظاهرة جهلَه بها ، بل هي ظاهرة من صلب تخصصه ، وكتابته عنها كتابة متخصص متضلع عارف بحقيقة الظاهرة وتاريخها ، بمعنى أنها صادرة عن شخص ينبغي أن يكون كفئاً يمتلك سلطة «رمزية» لدى أغلب القراء بحكم تخصصه . وهذه السلطة تعطي لقراءته مشروعية قوتها ، كما تؤمن لها نفوذها . ومن هنا فكتابة شوقي ضيف عن ظاهرة المقامات تأخذ أبعاداً خاصة بحكم أنها ظاهرة من صلب تخصصه الأكاديمي ، بل إن «دار المعارف» ، كما يبدو ، لم توكل لشوقي ضيف مهمة الكتابة عن نوع المقامة إلا لهذا السبب بالذات .

ومن الأمور التي تضاعف من قوة الكتاب ونفوذه أنه ظهر عن «دار المعارف» بمصر ضمن مجهود جماعي كان يهدف إلى تعريف القارئ العربي بألوان من الفنون الأدبية التي عالجها الأدب العربي في مختلف أقطاره وعصوره . وقد حمل هذا المجهود اسم سلسلة «فنون الأدب العربي» التي اشترك في وضعها لجنة من أدباء الأقطار العربية . أما برنامج السلسلة فقد توزع بالشكل التالي : تم تحديد أربعة أشكال أدبية كبيرة هي

الفن الغنائي ، والفن القصصي ، والفن التمثيلي ، والفن التعليمي . ثم تم تحديد الأشكال الأدبية الصغيرة التي تندرج تحت تلك الأشكال الكبيرة ، وقد أدرج تحت الفن القصصي الأشكال التالية : الملحمة ، والقصة ، والحكاية والأقصوصة ، والمقامة ، والترجمة الشخصية ، والتراجم والسير ، والرحلات .

لا نعلم ، على وجه التحديد ، من كان وراء صياغة هذا البرنامج ، أكان شوقي ضيف أم لجنة خاصة متفرعة عن دار المعارف؟ ثم هل كان شوقي ضيف واحداً من أعضاء هذه اللجنة التي شاركت في وضع برنامج تلك السلسلة؟ بيد أن الشيء المؤكد الذي نستطيع التحقق منه هو أن ثمة مفارقة حدثت بين برنامج السلسلة بحسب التوزيع السابق ، وبين التحقق الفعلي لذلك البرنامج . ففي الوقت الذي تُدرج فيه المقامة تحت شكل «الفن القصصي» في برنامج السلسلة ، نجد شوقي ضيف يبادر القارئ بجزمه التالي «ليست المقامة إذن قصة وإنما هي حديث أدبي بليغ ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة»[1]! فإذا لم تكن المقامة قصة فلماذا يتم إدراجها تحت قائمة «الفن القصصي» إذن؟ لماذا لم توضع مع أشكال «الفن التعليمي» الذي شمل الحكم والنصائح والأمثال ، والخطب والمواعظ ، ومنظومات الشعر ، والنقد؟ ففي المقامة ، بحسب قراءة شوقي ضيف ، أمور كثيرة تقرّبها من هذا الفن الأخير ، فهي «من أهم فنون الأدب العربي ، وخاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به ، وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير»[2] . وشوقي ضيف يقدّم بين يدي القارئ ما يشهد على أن «البديع حمّل مقامته كثيراً من الجوانب التعليمية ، وهناك مقامة تسمى المقامة العلمية ، وفيها نراه يصف لطالب العلم طريقه الصعب . . .»[3] .

وبعد شوقي ضيف سنجد حنّا فاخوري يربط بين المقامات ومنظومات الشعر . ولهذا كان من الأفضل أن تناقش المقامة ضمن أشكال الفن التعليمي مع الأمثال والحكم والنصائح بدلاًمن وضعها ، بشكل خاطئ ، مع أشكال الفن القصصي ، وخاصة أن المقامات ، من جورجي زيدان حتى شوقي ضيف وفاخوري ، لم تعرف إلا بوصفها ضرباً من النصوص أريد به التفنن في الإنشاء وتضمينه الأمثال والحكم .

---

(١) شوقي ضيف ، المقامة ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف ، ط :٤ ، ص٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٨ .

فقد سبق لجورجي زيدان (١٩١١) ، في سياق نفيه لأي علاقة تربط بين المقامات وفن التمثيل «الدرام» ، أن جزم بحقيقة أن المقامات «إنما يراد بها الفائدة اللغوية لما يتوخونه فيها من البلاغة والألفاظ الغريبة وإيراد الأمثال والحكم . وليس المراد مغزاها كما يريد الإفرنج من التمثيل»[١] .

يبدو أن وضع برنامج سلسلة «فنون الأدب العربي» لم يكن ، على الأقل ، اختياراً شخصياً من شوقي ضيف ، ولو كان ذلك كذلك لوضع المقامات ضمن «الفن التعليمي» إلى جوار الأمثال والحكم ومنظومات الشعر . ومهما يكن الشأن في وضع برنامج السلسلة ، أو في المفارقة بينه وبين قراءة شوقي ضيف ، فإن الشيء المؤكد والمتفق عليه هو أن هذه السلسلة أريد منها أن تعبّر عن فهم نهائي مكتمل لمختلف الفنون الأدبية التي تعالجها هذه السلسلة ، والتي تهدف إلى تعريف القارئ العربي بها .

إلى جوار نص قراءة شوقي ضيف - الأصل ثمة «نص مواز» Paratext هو بمثابة عتبة تأويلية أولية تحيط بنص القراءة - الأصل . ومن هذه العتبة ندلف إلى دهاليز نص القراءة - الأصل . ويشمل هذا النص المحيط ، من منظور جيرار جينيت ، فضاء النص من عنوان رئيسي ، وعناوين فرعية داخلية للفصول ، بالإضافة إلى مجموع ما يشكّل المظهر الخارجي للكتاب ، كالصور المصاحبة للغلاف ، أو تشكيل الغلاف بطريقة خاصة ، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف ، أو مقطع من الكتاب ، أو صفحة العنوان الداخلية . . . إلخ

وعلى هذا ، فقبل أن يقع نظرنا على نص قراءة شوقي ضيف الأصل سنلتقي بعتبات التأويل الأولية ، أو بنص قراءة مواز لنص القراءة الأصل ، ومحيط به في الوقت ذاته . وأول ما تقع عليه أعيننا هو صفحة الغلاف الأمامية التي تم تشكيلها بطريقة دالة جداً . ففي أعلى الصفحة وضع عنوان السلسلة «فنون الأدب العربي» بخط بارز ، وأسفل منه بقليل وضع اسم الشكل الأدبي الكبير «الفن القصصي» بخط أصغر من السابق ، ويليه مباشرة رقم (١) الذي يشير إلى ترتيب هذا الكتاب ضمن أشكال الفن القصصي المعالجة في هذه السلسلة . وتحت هذا الرقم وضع عنوان الكتاب «المقامة» ببنط كبير داخل مستطيل . وفي أسفل الصفحة وضع اسم دار

---

(١) جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، م :١ ، ج :٢ ، ص٦١٠ .

النشر «دار المعارف» وشعارها . وبين اسم دار النشر وعنوان الكتاب أثبتت عبارة «يشترك في وضع هذه المجموعة لجنة من أدباء الأقطار العربية» . وهي كما يبدو من وضع الناشر ، وقد حذفت من الطبعات اللاحقة ، لكنّ إثباتها في موضع كان يجب أن يحمل اسم المؤلف «شوقي ضيف» أمر له دلالة خاصة .

تقدّم صفحة الغلاف ، بهذا التشكيل ، قراءة موازية لقراءة شوقي ضيف للمقامات ، فبين القراءة المحيطة والقراءة الأصل تقاطعات ومفارقات واضحة . فكتيّب شوقي ضيف الذي لم يثبت اسمه في صفحة الغلاف الأمامية ، هو أول كتيّب يصدر ضمن سلسلة الفن القصصي التي يشترك في وضعها لجنة من أدباء الأقطار العربية . وكل المؤشرات في صفحة الغلاف تعمل على إظهار هذا الكتيّب كما لو كان كتيّباً يحكي حقيقة المقامات ، ويقدّم فهماً نهائياً لها ، فهو ليس مجرد قراءة محدودة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي . فالعبارة التي وضعتها دار النشر تُوهم أن الكتيّب من وضع لجنة من أدباء الأقطار العربية ، لا من وضع مؤلف فرد ، فالكتيّب إذن جماعي ، ومن ثم فقراءة المقامات قراءة جماعية ، ومن أدباء ليست اختياراتهم موضع شك أو جدال . فما يثبتونه ليس فهماً يحتمل الفشل والتوفيق ، أو رأياً قابلاً للمراجعة والتغيير ، بل ما يثبت هو عين الحقيقة التي تقدّم للقارئ العربي . أضف إلى ذلك أن عنونة الكتيّب بـ«المقامة» ، بهذا الشكل الإفرادي دون زيادة أو إضافات ، توهم أن الكتيّب لا يقدّم مجرد فهمٍ مخصوص للمقامة ، بل خلف هذا العنوان تكمن حقيقة المقامة التي تهدف دار النشر ، كما ورد في الغلاف الخلفي للكتيّب ، إلى تقديمها إلى القارئ العربي .

وحين نقلب صفحة الغلاف الأمامية ليقع نظرنا على صفحة العنوان الداخلية ، فإننا لن نجد أية تغييرات ، فالتشكيل هو هو لم يختلف عن تشكيل صفحة الغلاف الأمامية . والتغيير الوحيد هو إضافة رقم الطبعة ، واستبدال اسم المؤلف «شوقي ضيف» بعبارة الناشر السابقة . وإلى هنا يتبدّد وهم جماعية التأليف ليظهر لنا أن الكتيّب من تأليف كاتب فرد ، لكنه بالتأكيد ليس كأي كاتب ، إنه الدكتور شوقي ضيف أستاذ الأدب العربي القديم ، وصاحب المؤلفات الأدبية والتراثية المتنوعة ، ومن لا يعرف هذا الكاتب فأخر صفحة في الكتيّب كفيلة بتعريفه بمن يكون شوقي ضيف هذا ، ثمة قائمة طويلة من المؤلفات والتحقيقات تشهد على أن الكاتب رجل علم مقتدر متضلع من الأدب العربي القديم . وهكذا تتضافر المؤشرات جميعها لتصبّ في

حقيقة أو وهم أن الكتيّب المقدم ليس مجرد قراءة محدود بأفق خاص وبخلفية معينة ، إنما هو مشهد نطلّ عبره على حقيقة المقامات وصورتها الجوهرية وما هي عليه في حقيقة الأمر والواقع . فالمقامات هي هذه لا غيرها ، أو هذا على الأقل ما توهمنا به عتبات التأويل ، أو قراءة الناشر الموازية لقراءة المؤلف .

وبحكم أن شوقي ضيف متخصص في الأدب العربي القديم ، فإنا نتوقع أن موقفه من مقامات البديع سيختلف عن موقف أغلب القراء السابقين . وبالفعل فأول عبارة يفتتح بها شوقي ضيف قراءته للمقامات تؤكد أن المقامات من أهم فنون الأدب العربي القديم ، كما أنه يقدّم ، في مستهل القراءة ، دعوة للشباب لقراءة هذا الفن والإدمان على مراجعة صحفه عند أقطابه . غير أن هذه الأهمية ليست مطلقة دون تحديد ، وتلك الدعوة ليست مفتوحة دون تقييد ، بل هي أهمية مرهونة بحقيقة الغاية التي ارتبطت بها . وهي ، من منظور شوقي ضيف ، «غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير ، وهي صيغ حليت بألوان البديع ، وزينت بزخارف السجع ، وعني أشدّ العناية بنسبها ومعادلاتها اللفظية ، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية»(١) . كما أن الدعوة مرهونة بالغاية ذاتها وهي أن يمتلك الشباب ناصية اللغة ، و«تتحوّل إليهم هذه الثروة اللفظية بجواهرها وعقودها المنظومة ، درة بجانب درة ، ولفظة بليغة بجانب لفظة بليغة ، فيكون لهم عتاد لغوي واسع ، ومحصول لفظي وافر» (٢) . وعلى هذا ، فالأهمية والدعوة مرهونتان بمدى تحقيق هذا النوع «اللغوي» لا الأدبي لغايته التعليمية التي تتحكم في طبيعته لتجعل منه مجرد معرض للأساليب اللغوية والألفاظ المختارة .

في الوقت الذي يصرّح شوقي ضيف برجوعه إلى أغلب ما كتبه الباحثون المختلفون من عرب ومستشرقين عن المقامة وأصحابها ، نراه يأخذ على بعض الباحثين الذين عميت عنهم حقيقة المقامات الهمذانية فظنّوها ضرباً من القصص . وحجته في مأخذه أن في ذلك حملاً لعمل بديع الزمان على معنى لم يقصد إليه . ومن هنا نتوقع أن القراءة الجيدة لعمل البديع ، من منظور شوقي ضيف ، هي تلك التي تحمله على معنى قصد إليه بديع الزمان . وهو ما ربط فعل القراءة لدى شوقي ضيف بنقطة انطلاق مبدئية تؤكد على ضرورة اكتشاف قصد المقامات قبل البدء في قراءتها ؛ لأن

---

(١) المقامة ، ص٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٦ .

الباحثين الذين ضلوا عن إدراك حقيقة المقامات صدروا في قراءتهم من ظاهر النص، ولم يلتفتوا إلى النقطة المركزية التي تمثل، من منظور شوقي ضيف، عمق النص، وهي الغاية من النص. القارئ الذي ينجر تائهاً وراء الإغراءات التي يتظاهر النص بها سيصل حتماً إلى طريق مسدود، وإلى اكتشاف نقص كبير في المقامات؛ لأنه حين يكتشف أن المقامات ضرب من القصص سينتهي حتماً إلى عملية المقارنة بينها وبين هذه القصص (النموذج)، فإن تحققت المطابقة التامة بينهما كانت المقامات عملاً عظيماً، وإلا فإن بها نقصاً كبيراً وقصوراً فاحشاً. ولهذا كان على شوقي ضيف أن يصلح منطلقات القراءة، وأن يحسن تحديد نقطة انطلاق مبدئية سليمة؛ كي لا يقع في العمى الذي وقع فيه الباحثون السابقون.

ومن أجل ذلك يبادر شوقي ضيف، منذ المقدمة، إلى تحديد غاية بديع الزمان من تأليف مقاماته. فغاية المقامات هي التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير، فهي إنما «أريد بها التعليم من أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة، ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير»(١). ولا ندري، على وجه الدقة، ما وجه الشبه بين تسمية «المقامة» بهذا الاسم وبين الغاية التعليمية؟ ثم ما دخل الغاية بتحديد النوع الأدبي أكان قصة أم مقامة؟ ألأن القصة، من منظور شوقي ضيف، لا تستهدف غاية تعليمية؟ ولكن أية قصة لا تستهدف غاية تعليمية تربوية تهذيبية؟ وقبل ذلك ما الغاية من وراء التأكيد على غاية المقامات التعليمية؟ فمن المؤكد أن لتحديد غاية المقامات أهمية كبيرة في قراءة شوقي ضيف؛ لأن الغاية هي التي تتحكم بطبيعة النص واستراتيجياته وجميع اختياراته، فكل ذلك مرتبط بتحديد غاية النص. فتأكيد شوقي ضيف على الغاية من المقامات نابع من فهم لطبيعة العلاقة بين النص وغايته؛ إذ الغاية هي التي توجه اختيارات المؤلف للأسلوب، والموضوع، والشكل... إلخ، وأي كاتب يستهدف فعالية نصه يجب أن يُحكم الربط بين هذه الغاية وطبيعة النص ومجمل اختياراته. وأي قارئ يستهدف اكتشاف حقيقة النص عليه أن يحكم الربط بين قصد المؤلف واستراتيجيات النص.

تبدأ قراءة شوقي ضيف بتحديد غاية المقامات التعليمية. فكل شيء في المقامات يمكن تفسيره بطبيعة الغاية التعليمية المزعومة. وتظل القراءة مشدودة إلى

---

(١) المرجع نفسه، ص٨.

الغاية التعليمية طوال فعل القراءة، وبفضل هذه الغاية أمكن لشوقي ضيف أن يفسّر جوانب النص المختلفة. وكل ذلك جرى بين يديه بشكل سلس دون صعوبات. فبديع الزمان أسمى مقاماته مقامات ولم يسمها قصصاً وحكايات لأنه كان يستهدف غاية تعليمية. وبديع الزمان يصوغ مقاماته أو أحاديثه في شكل قصص قصيرة «يتأنق في ألفاظها وأساليبها، ويتخذ لقصصه راوياً واحداً هو عيسى بن هشام، كما يتخذ لها بطلاً واحداً هو أبو الفتح الإسكندري الذي يظهر في شكل أديب شحّاذ»[(١)]، كل ذلك من أجل غاية تعليمية. واضح تماماً، لدى شوقي ضيف، أن هذه المقامات ليست إلا صفاً لجاميع الأساليب المنمقة والألفاظ المختارة، غير أنها جاءت في شكل قصصي، فثمة أحداث تتوالى، وثمة راو وبطل، وثمة حوار، لكن كل هذه الميزات لا تلبث أن تتلاشى بفعل ضغط الغاية التّعليمية وانشداد القراءة إليها كانشداد إبرة البوصلة إلى مركزها. وصحيح أن لهذه الأحاديث شكلاً قصصياً، ولكن «ليس في القصة عقدة ولا حبكة، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يعن بشيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصاً، إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتقفهم على ألفاظها المختارة»[(٢)]. وحتى لو كان وضع المقامات في شكل حوار قصصي هو أول ما يلفت القارئ، بحسب شوقي ضيف، فإن هذا «الحوار يأتي في الهامش، فالقصد في مقامة البديع إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب (...) فليس للبديع غاية قصصية بالمعنى الدقيق»[(٣)]. وإذا لم يكن بديع الزمان يريد أن يؤلف قصصاً، أو لم تكن وراء مقاماته غاية قصصية، فلماذا يلجأ إلى الشكل القصصي أصلاً؟ الجواب حاضر لدى شوقي ضيف بفضل اكتشاف الغاية التعليمية، «فكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوّقاً فأجراه على شكل قصصي»[(٤)]. فالقضية بسيطة إذن، فكل الذي قصده الهمذاني من لجوئه إلى الشكل القصصي هو أن يجعل مجاميع الأساليب المنتقاة والألفاظ المختارة في صورة مشوقة كي لا ينفر منها التلاميذ، ومن أجل ذلك وضع مقاماته في

---

(١) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٨.

«صورة قصصية ، يكون فيها حوار محدود ، ويكون فيها ما يشوّق ويجذب الناشئة للاطلاع على ما يؤلفه ويصوغه ، واختار البطل أديباً شحّاذاً ليتم له التشويق»[١] . وهكذا كما لو كان بديع الزمان معلماً لصبيان وناشئة حقاً لا على سبيل الافتراض والادعاء ، فهو معلم لا يعنيه الفن والإبداع بقدر ما يعنيه تشويق الصبيان والتلاميذ المزعومين .

من الجدير بالملاحظة أن شوقي ضيف يوظف حكاية بديع الزمان وصبيانه المزعومين بيقين كبير ، كما لو كانت حكاية حقيقية بالفعل[٢] . ولا يكلّف شوقي ضيف نفسه مشقة إثبات حكاية التعليم هذه ؛ إذ إنها حكاية ذائعة مشهورة ، فبعض القدماء المتأخرين (القرن السابع) قد أشار إلى ذلك ، فقد ذهب محمد بن علي بن طباطبا المعروف بابن الطقطقى ، في سياق تفضيل كتابه «الفخري» على حماسة أبي تمام ومقامات الحريري إلى القول بأن «المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء ، والوقوف على مذاهب النظم والنثر»[٣] . وفي العصر الحديث نجد محمد فريد وجدي يصرّح ، في مقدمة مقاماته المعروفة بـ«الوجديات» ، بأنه «وضع مقامات أدبية ترمي لأغراض تعليمية وزدنا عن متقدمينا ، بأن جعلنا الصيغة الفلسفية فيها متغلبة على سواها»[٤] . كل ذلك إقرار واضح باستخدام المقامات وسيلة لإيصال معارف معينة لغوية أو فلسفية أو دينية ، لكن شوقي ضيف ، وهو يأخذ على الباحثين ضلالهم وعماهم في قراءة المقامات الهمذانية ، لا يحتاط لنفسه حَذَرَ الوقوع في العمى ذاته ، فهولا يكلّف نفسه مشقة التمييز بين مقامات الهمذاني ومقامات غيره

---

(١) المرجع نفسه ، ص٩ .

(٢) كانت قضية تعليمية مقامات البديع من القضايا المهمة التي أثارت حفيظة الأجيال اللاحقة ، فوقفوا لمناقشتها للكشف عما احتوته من تعميمات لا تخلو من شطط واضطراب . انظر مثلاً : عبد المالك مرتاض ، فن المقامات في الأدب العربي ، ص١٦٧ . ومحمد رشدي حسن ، أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص٥ و١١ .

(٣) ابن الطقطقى ، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية ، ص١٥ .

(٤) محمد فريد وجدي ، الوجديات ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف ، بيروت ، د.ت ، ص٤٣ .

من المتأخرين ، بل يجري الحكم على مقامات الهمذاني من منظور المقامات المتأخرة أو عبر قراءات المقامات المتأخرة دائماً ، فمادامت هذه مقامات وتلك مقامات فإن الحكم الذي يسري على الأولى يسري كذلك على الأخرى دون تمييز ، وحتى دون طرح إمكانية الاختلاف كاحتمال ضعيف .

يجري كل شيء سلساً رقراقاً بين يدي شوقي ضيف دون عناء أو مشقة . فالمقامات سميت مقامات لغاية تعليمية ، وقد حشدت بمجاميع من الأساليب والألفاظ والسجع لغاية تعليمية ، كما جاءت في شكل قصصي لغاية تعليمية ، واشتملت على حوار محدود لغاية تعليمية ، ولها راو وبطل لغاية تعليمية ، والبطل أديب شحّاذ لغاية تعليمية . ماذا بقي بعد هذا؟ أي شيء لم تطله جناية التعليمية بعدُ؟ بقي تفسير التوجه العام للمقامات ، وحقيقتها المتمثلة في اهتمامها ببلاغة اللفظ (العرض) ، وإغفالها لبلاغة المعنى (الجوهر) ، ثم مصير المقامات في الآداب العالمية ، وأخيراً حظ هذه المعارض اللفظية من الأدبية والفن .

وكيلا يضع شوقي ضيف القارئ في حيرة من أمر القصة والمقامات ، فإنه يستدرك على ما قرّره سلفاً من اشتمال المقامات على شكل قصصي . فليست الصورة القصصية في المقامات أكثر من غلاف وزينة خارجية ومظهر عَرَضي تافه . فـ«ليست المقامة إذن قصة ، إنما هي حديث أدبي بليغ ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة ، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط»(١) ؛ لأن الحادثة التي تحدث للبطل لا أهمية لها في مقامات الهمذاني ؛ إذ ليست هي الغاية ، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة . وهذا هو السبب وراء غلبة اللفظ على المعنى في المقامات ، «فالمعنى ليس شيئاً مذكوراً ، إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية . ولعل ذلك ما جعل المقامة منذ ابتكرها بديع الزمان تنحو نحو بلاغة اللفظ وحبّ اللغة لذاتها فالجوهر فيها ليس أساساً . وإنما الأساس العَرَض الخارجي والحلية اللفظية»(٢) التي قادت الهمذاني ومن قلّده إلى حافة الحمق والضلال والغباء والببغاوية ، فأصبحوا «كأنما ألجموا عقولهم وأطلقوا ألسنتهم ، فلم يتجهوا بالمقامة إلى وصف حوادث النفس وحركاتها ، ولا إلى الإفساح للعقل كي يعبّر عن العواطف ويحللّها ،

---

(١) المقامة ، ص٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٩ .

وإنما اتجهوا إلى ناحية لفظية صرفة»[1] . مرة أخرى تقرأ مقامات الهمذاني عبر نص وسيط ، وهنا لا يجري الحكم على مقامات بديع الزمان من منظور المقامات المتأخرة ، بل يجري الحكم عليها من منظور الأدب الرومانسي ؛ إذ الأدب الحق ما يكون وصفاً لحوادث النفس وحركاتها وعواطفها ومشاعرها الخاصة ، وأدبية أي عمل محكومة بمدى توافر تلك السمات فيه . وبحكم أن المقامات هي أبعد ما تكون عن هذا الضرب من «الأدب» فإنها أبعد ما تكون عن الأدب الحق ومنبع الفن الصافي ، حيث كانت المقامات ، وما تزال ، مقيدة ببلاغة اللفظ الجامدة ، ومحكومة بقيود السجع وأغلال البديع وأثقال اللغة وألفاظها العويصة منذ أن ابتكرها بديع الزمان ، أو منذ أن جنى عليها بديع الزمان!

لم تقف جناية الغاية التعليمية ، أو جناية شوقي ضيف بالأحرى حين ثبّت المقامات على الغاية التعليمية المزعومة ، عند هذا القدر ، بل طالت مستقبل المقامات وتأثيرها في الآداب العالمية . فصحيح أن المقامات عرفت في الأدب الفارسي منذ وقت مبكر ، وكذلك عرفت في الأوساط اليهودية والمسيحية الشرقية وفي اللغتين السريانية والعبرية ، ولكن حين ننظر إلى مصير هذه المقامات ، أو «المعارض اللفظية المنسقة» ، في الآداب الأوربية فإنه «ينبغي أن نلاحظ أن تأثيرها كان محدوداً ، وخاصة إذا وازنا بينها وبين ألف ليلة وليلة ، لأن الأخيرة ذات موضوع قصصي واضح (. . .) أما المقامات فمن الصعب تبين أثرها ؛ لأن القصة ليست عمادها ، إنما عمادها الأسلوب وما يحمل من زخارف السجع والبديع»[2] . وإذا وجدنا لها بعض التأثير في قصص الشطار الأسبانية (البيكاريسك) فإن ذلك لا يعني أنها أثرت تأثيراً واسعاً في الآداب الأوربية ، بل كان تأثيرها «ولا يزال ، ضعيفاً ؛ لأنها لا تقوم على سند حقيقي من القصص ، فلم تتعمق آداب القوم ولم تنفذ إلى أعمالهم كما نفذت ألف ليلة وليلة»[3] ، وذلك حين لاقت هوىً رومانسياً طاغياً في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا ، فكان لها ما كان من تأثير واسع في الآداب الأوربية .

لا يلتفت شوقي ضيف ، في غمرة نشوته باكتشاف غاية المقامات التعليمية

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٢ .

وانسياق كل اختياراتها بين يديه بسهولة ويسر ، إلى الأرضية المشتركة التي تجمع بين قراءته وقراءة الأدب الأوربي الرومانسي للمقامات . فالمنطق الذي أجاز له استنقاص المقامات والتهوين من شأنها هو ذاته المنطق الذي كان وراء رفض الأدب الأوربي الرومانسي للمقامات أو عدم استساغتها . فليس للمقامات سند قصصي حقيقي ، وخيالها ضئيل لا يكاد يبين ، وذاتية الأديب تتوارى فيها خلف مجاميع الأساليب والألفاظ العويصة ، وغايتها تعليمية سطحية . كل هذا يقع على الطرف النقيض من القيم الرومانسية ، أو البلاغة الرومانسية التي تنحو نحو بلاغة المعنى والتعبير عن العواطف والأحاسيس الداخلية ، وتنأى بنفسها عن أي هدف تعليمي يقيّد عبقرية الأديب ، ويحدّ من حريته في التعبير عن أدق مشاعره وعواطفه الذاتية . ومن هنا فإن الوقوف على حقيقة قراءة شوقي ضيف للمقامات لا يتمّ إلا عبر النظر إليها من منظور الخلفية التي شكّلتها قراءة روحي الخالدي ونجيب الحداد والمنفلوطي ، وتنظيرات ميخائيل نعيمة والعقاد والمازني والزيات وبقية الجيل السابق الذي لم ينفر من شيء كنفوره من الهمّ التعليمي اللغوي ، ومن الاهتمام بالألفاظ الجوفاء وإغفال العواطف والأفكار . ويكتب ميخائيل نعيمة ناقماً ساخراً ممن سماهم «ضفادع الأدب» : «كأننا فيما نكتب أو ننظم نلقي عليهم دروساً في اللغة وكأن لا هم لنا من النظم إلا أن نتحاشى الخطف والإشباع واستعمال «تحمم» بدلاً من «استحم»»[(١)] . فلنتخيل إذن تلقي هذه الأجيال لمقامات بديع الزمان بعد أن كشف لها شوقي ضيف ، بعبقرية المبتكر ، عن تعليميتها اللغوية السطحية . لقد أمدّ شوقي ضيف ، بهذا الابتكار أو الجناية ، تلك الأجيال بمبرر إضافي قوي لرفض مقامات البديع وضرورة استبعادها . فقد كانت الأجيال السابقة تنفر من المقامات لأسلوبها البالي ، ولكونها لا تستجيب لمفهوم الأدب المرآوي الذي يجب أن يشفّ عن واقع اجتماعي أو مشاعر وأحاسيس ، فهي مجرد معرض حُشدت فيه مجاميع من الألفاظ الغريبة والأساليب البالية . ويأتي شوقي ضيف ليكشف للجميع عن الغاية الكامنة وراء هذه الطبيعة السلبية للمقامات . ومن طريف المفارقات أن نلفي قراءة تنتمي إلى جيل العشرينات ، برومانسيته الطاغية ، لا تجد للمقامات أية غاية تعليمية ، لكنها كقراءة شوقي ضيف لا تجد في المقامات أية قيمة أدبية معتبرة . وتلك هي قراءة أحمد حسن الزيات .

---

(١) نقيق الضفادع ، ص١٠٦ .

تعدّ المقامة، من منظور الزيات، «حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشتمل على عظة أو ملحة»[1]، لكن ليس معنى ذلك أنها حكايات تامة وقصص مكتملة، بل على العكس تماماً؛ إذ «لم تراع قواعد الفن القصصي فيما كتب من هذا النوع، فلم يعن كاتبو المقامات بتصوير الحكايات وتحليل الشخصيات، وإنما صرفوا همهم إلى تحسين اللفظ وتزيينه»[2]. وإلى هنا والتطابق يكاد يكون تاماً بين قراءة الزيات وشوقي ضيف، ولكن حين نأتي إلى تحديد الغاية من كتابة هذه المقامات، وسر انصراف أصحابها إلى اللفظ وإغفال المعنى تظهر لنا المفارقة العجيبة واضحة. فمن منظور الزيات «ليس الغرض من المقامة جمال القصص، ولا حسن الوعظ، ولا إفادة العلم، وإنما هي قطعة أدبية فنية يقصد بها «الفن للفن» وتجمع شوارد اللغة ونوادر التراكيب في أسلوب مسجوع أنيق الوشي يعجب أكثر مما يؤثر، ويلذ أكثر مما يفيد»[3]. عجيب أمر هذه المقامات، فحيناً تكون لغاية تعليمية، وحيناً هي لا تستهدف إفادة علم أو غيره، بل هي ضرب من «الفن للفن»! لكن ماذا يقصد الزيات من ربط المقامات بمذهب «الفن للفن»؟ فمن المعروف أن المذهب الفني، في الأدب الغربي، جاء رد فعل على الرومانسية، وخلاصة النظرية أن الفن يجب أن يكون غاية في ذاته، فلا يستخدم وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة أو الواقع أو أي شيء آخر. هل كان الزيات يرمي إلى اعتبار المقامات ضرباً من الفن لا يعبر عن حقيقة خارجية غير حقيقة الفن والجمال الكامنة في ذاته؟ يبدو هذا محتملاً، لكن عن أي جمال أو فن تعبّر هذه المقامات؟ إنها - وهنا تلتقي قراءة الزيات بقراءة شوقي ضيف - لا تعبّر عن جمال حقيقي. فهي معرض تحتشد فيه شوارد اللغة ونوادر التراكيب، وكل همّ أصحابها مصروف إلى اللفظ والزينة الخارجية الغريبة.

وبهذا تكون المقامات طرفاً مرذولاً في متابلة تجمع بين ثنائيات متعارضة صنّفها الزيات، في سياق إجابته عن سؤال: «لماذا كانت وحدة الأدب العربي القصيدة ووحدة الأدب الغربي القصة؟»، حيث يرى أن الكتاب العرب سلكوا بالكتابة «طريق الفن للفن، فآثروا السجع ولم يؤثروا الترسّل، وجاروا الصنعة ولم يجاروا الطبع،

---

(١) تاريخ الأدب العربي، ص٤٥٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٥٨.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وكتبوا المقامة ولم يكتبوا القصة»[١] ، وهكذا يستقيم التقابل بين عدة ثنائيات يمكن تصويرها بالشكل التالي :

الفن للفن	×	الفن التعبيري التصويري
السجع	×	الترسّل
الصنعة	×	الطبع
المقامة	×	القصة

يمكن لهذا الشكل أن يقرأ أفقياً ليعطينا علاقة التعارض ، أو رأسياً ليعطينا علاقة التشابه ، فالفن للفن يتعارض مع الفن المرآوي الشفّاف ، والسجع يتعارض مع الترسّل ، والصنعة تتعارض مع الطبع ، والمقامة تتعارض مع القصة . وإذا كانت القصة أنموذجاً للفن التعبيري التصويري المترسّل المطبوع فإن المقامة ، في المقابل ، هي أنموذج للأدب القاتم المسجوع المصنوع الذي لا يعنى بالمسائل الحيوية الإنسانية ، بل كل عنايته مصروفة إلى الألفاظ والأساليب والتراكيب وشوارد اللغة ونوادرها . وحين نعرف مدى استهجان هذه الأجيال لهذه الميزات اللفظية سيتأكد لنا مدى استهجانهم لمقامات البديع وغيره . ولنقرأ ما كتبه الزيات في وصف الكيفية التي استَقبل بها المثقفون والأدباء مقالات المنفلوطي أول العهد بها :

«كانت الومضات الروحية الأخيرة للبارودي واليازجي ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، ومصطفى كامل والشنقيطي قد التمعت التماعة الموت لتنطفئ كلها متعاقبة في العقد الأول من عقود هذا القرن ، فهيأت الأنفس والأذواق إلى أدب جديد كنا نفتقده فلا نجده ، وكان إخواننا اللبنانيون في مصر وفي أمريكا قد فتحوا نوافذ الأدب العربي على الأدب الغربي فأرونا فنوناً من القول ، وضروباً من الفن لا نعرفها في أدب العرب ، ولكنها كانت في الكثير الأغلب سقيمة التراكيب ، مشوشة القالب ، فأجمناها على نفاستها ، كما أجمنا أساليب المقامات من الألفاظ المسرودة ، والجمل الجوف ، والصناعة السمجة ، والمعاني الغثة ، حينذ أشرق أسلوب المنفلوطي على وجه «المؤيد» (. . .) ورأى القراء والأدباء في هذا الفنِّ الجديد ما لم يروا في فقرات الجاحظ وسجعات البديع»[٢]

---

(١) أحمد حسن الزيات ، من وحي الرسالة ، دار الثقافة ، ط :٣ ، ١٩٧٣ ، المجلد الرابع ، ص١١٢ .

(٢) المرجع نفسه ، المجلد الأول ، ص٥٨٣-٦٨٣ .

هكذا تنتهي كتابة المقامات إلى مجرد ألفاظ مسرودة، وجمل جوفاء، وصناعة سمجة غليظة، ومعاني غثّة مهزولة رديئة. وهي من الأصل لا تعبّر عن أي شيء، لا عن مشاعر ولا عن أحاسيس ولا عن واقع اجتماعي ولا عن أي شيء آخر. فهي نص أبكم أخرس غليظ كغابة التفت أشجارها القبيحة بعضها حول بعض لتغطي على جمال المنظر الطبيعي الساحر، أو هي أشبه بمرآة محطّمة تشوّه ذاك المنظر أكثر مما تعكسه. لقد تغيّرت المناظر، وانحرفت الطرق عن مسارها الصحيح، وتحطّمت المرايا الصافية المجلوة، وتيبّست حيوية الأدب، وانتهينا إلى ضرب من النصوص أو المرايا لا تشفّ عن حقيقة خارجها غير حقيقة الألفاظ الجوفاء، والأساليب البالية، والمعاني الغثّة المرذولة.

ومن هنا كان طبيعياً أن تنتهي قراءة كهذه إلى نفي أية قيمة أدبية عن المقامات، بل إخراجها عن دائرة الفن التي غدت محصورة في الفن الراقي والأدب الحق اللذين يعبّران ويشفّان عن حقيقة المشاعر الإنسانية الخاصة، أو واقع الشخصيات داخل مجتمع إنساني محدد. انتهى شوقي ضيف إلى ما انتهى إليه الباحثون الذين أخذ عليهم عماهم عن حقيقة المقامات حين رموها بكل نقص وقصور. فها هو في قراءته ينتهي إلى ما انتهى إليه هؤلاء الذين كانوا محل نقده ومآخذه. كان كل خطأ أولئك ونقطة عماهم أنهم نظروا إلى مقامات البديع من خلال فن القصة الغربية الحديثة، وها هو شوقي ضيف يقع في العمى ذاته الذي أخذه عليهم، بل إن طبقة الوسائط بين عين القارئ والمقامات قد ازدادت غلظةً وسماكة، حيث تحاكم المقامات في قراءة شوقي ضيف باسم القصة الحديثة حيناً، وباسم المقامات المتأخرة حيناً ثانياً، وباسم الأدب بمعناه الحديث(Literature) (1) حيناً ثالثاً. وبناءً على هذه المحاكمات يصدر شوقي ضيف حكمه النهائي على المقامات، وذلك حين يربط بين المقامات وفن «الأرجوزة» تمهيداً لإخراجها من دائرة الفن، بتحنيطها والاحتفاظ بها في متحف

---

(1) من المعروف أن مصطلح «أدب»، بمعنى الكتابة الابتكارية التخييلية «Creative Imaginative Writing»، مصطلح حديث نسبياً؛ إذ يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي شهدت تألق المذهب الرومانسي في الأدب الغربي. انظر:

- Terry Eagelton, Literary Theory: An Introduction, Op cit, Pp.1,2,15,16

- Encyclopedia Britannica, CD 99, Multimedia Edition, ôThe Art of Literature.

اللغة أو تعليم اللغة . فمن منظور شوقي ضيف تعد المقامة مثالاً جيداً على حالة تطور الأنواع الأدبية من عصر إلى عصر ، فبعض الأنواع قد يتولد من بعض ، فيظهر لنا كما لو أنه لا سابقة له ، لكنه في الحقيقة متولد عن نوع سابق ، وأبرز مثال على هذه الظاهرة ، من منظور شوقي ضيف ، هو المقامات . فـ«فن المقامة في العصر العباسي في رأينا ، تولدت من فن الأرجوزة وما ابتغى به أصحابه في العصر الأموي عند رؤبة ونظرائه من تعليم الناشئة والموالي ألفاظ اللغة العربية الغريبة ، وتراكيبها العويصة ، فاقتران هـذه الغاية بالأرجوزة يلفتنا إلى نفس الغاية فـي المقامة عند بديع الزمان والحريري ومـا بين الفنين من صلات وروابـط»(١) . وبهـذه الصـلات والروابط بين المقامات والأرجوزة ينتهي البحث في أصل المقامات وحقيقة نسبتها للأدب .

لقد وجد شوقي ضيف وغيره بغيتهم في المقامة الحمدانية التي وصف فيها أبو الفتح ، في مجلس سيف الدولة ، فرساً كان سيف الدولة قد وعد بإعطائه لمن يحسن وصفه . يرى شوقي ضيف أن من يقرأ هذه المقامة سيتأكد له أن بديع الزمان لم يكن أديباً «ينشئ قصة ، وهذا نفسه أحد الأدلة على أنه لـم يرد بكثير من مقاماته إلى غاية قصصية(*) خالصة ، إنما أراد بها إلى غاية تعليمية ، وقد أدته هذه الغاية إلى أن يكثر من الأساليب المصنَّعة ، كما أدته إلى أن يكثر من اللفظ الغريب»(٢) . ومن يقرأ المقامة سيجد أن أبا الفتح لا يشرح أية ألفاظ غريبة إطلاقاً ، إنما هو يحدد لعيسى بن هشـام مـرجع دلالة بعض الألفـاظ التي لم تكن مـحـددة المرجع حين وردت في الوصف ، فمما وصف به الفرس أنه «طويل الأذنين ، قليل الاثنين ، واسع المراث ، لين الثلاث ، غليظ الأكرع ، غامض الأربع . . .» وهكذا حتى يصل إلى الرقم عشرة . إلى هنا وأمر مرجع الأعداد مبهم غير محدد ، فما المقصود بقليل الاثنين ، ولين الثلاث ، وغامض الأربع ، وبعيـد العشـر؟ فـما كـان من أبي الفـتح إلا أن أوضح لعيـسى بن هشام ، حين سأله ، مراجع الأعداد المقصودة ومعدوداتها ، فقليل الاثنين تعني قليل لحم الوجه ، قليل لحم المتنين ، ولين الثـلاث تعني لين المردغتين ، لين العُرف ، لين العنان . . . هذه هي الألفاظ الغامضة التي يشرحها أبو الفتح ، والتي بسببها كان بديع

---

(١) شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط :١٧ ، د .ت ، ص١٣ .

(*) وفي بعض الطبعات «فنية» بدل «قصصية» .

(٢) شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، ط :٨ ، د .ت ، ص٢٥٢ .

الزمان أستاذاً يهدف لغاية تعليمية بعيدة عن غايات الفن الخالص .

وما دمنا في المقامة الحمدانية فلتكن موضوعاً يتجلى من خلاله أثر اختلاف أفق التلقي واللحظة التاريخية في تفسير نص من النصوص . فقد مرّ الحصري على المقامة الحمدانية كما مرّ شوقي ضيف ، فأثبتها لنفاستها في «زهر الآداب» ، ثم عقّب عليها بهذا التعقيب : «سقط عنّا تفسيره «لين الثلاث» ، وأكثر هذا التفسير يحتاج إلى تفسير ، ولم يرد بما أورد إفهام العوام ، والبلاغة لمحة دالة وبلاغة النثر أخت بلاغة الشعر ، وقد قال البحتري :

والشعـــــر لمح يكفي إشــــارته
وليس بالهـــذر طوّلت خطبـــه»[1]

ثم انبرى يشرح مفردات المقامة شرحاً وجيزاً زيادة في الإفادة كما يقول . ليس المهم في تعليق الحصري تمييزه بين الهمذاني مؤلفاً وبين أبي الفتح شخصية متخيلة ، بل المهم هو أن الحصري ، على النقيض من شوقي ضيف ، يرى في هذه المقامة نموذجاً لبلاغة النثر ، وهي أخت بلاغة الشعر في كونها لمحة دالة وإشارة خاطفة ، لم تكن إفادة الإفهام (التعليم) من أغراضها ، ولم يكن الهذر والتطويل من سماتها . أما شوقي ضيف فلم ير في هذه المقامة إلا نموذجاً للهذر والتبجح بالألفاظ الغريبة الحوشية تحقيقاً لغاية تعليمية . يقول : «ولعل المقامة الحمدانية أكثر المقامات ألفاظاً مهملة وحوشيّة غير مسموعة ، فقد عني فيها بوصف الفرس ، وعرض فيها كل محصوله اللغوي في هذا الوصف وكأنه يؤلف متناً في غريب الفرس لا مقامة أدبية»[2] ، بل إن مقاماته جميعها أبعد ما تكون عن الأدب ، «والحق أن مقامته [يقصد مقاماته] كلها إنما أراد بها إلى غاية تعليمية ، ولذلك حشد فيها هذه الألفاظ الغريبة»[3] ، فكانت أشبه بالأعشاب الرديئة الضارة التي تؤذي العين بدل أن تسر الناظرين .

وبهذا تلتقي مقامات البديع مع الشعر العربي والبلاغة العربية في حالة الجمود والعقم التي عمت الأدب العربي كله . فالبلاغة العربية أصيبت بالعقم والجمود ،

---

(١) زهر الآداب ، ج :٢ ، ص٢٨ .

(٢) المقامة ، ص٤٢ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

«ولم يعد هناك أحد يستطيع أن يبدي ملاحظة قيمة في أي شأن من شئون البديع أو البلاغة»[1] . بل إن البلاغة العربية ، من الأساس ، بلاغة قاصرة ، ومن يريد اكتشاف هذا القصور فليقرن بين مباحث البلاغة العربية ومباحث البلاغة الغربية ، ليلاحظ «أن الغربيين عنوا في بلاغتهم بدراسة الأساليب والفنون الأدبية ، بينما لم يكد يعنى بهذه الجوانب أسلافنا ، إذ صبوا عنايتهم على الكلمة والجملة والصورة»[2] . والشعر العربي ، في جملته ، شعر وجداني غنائي رتيب «يجري على أسلوب عام واحد سواء في معانيه أو في صوره وأخيلته وصيغ تعبيره»[3] ، وليس ثمة تجديد أو ابتكار ، فحالة العقم والجمود تنتشر لتطبق الأرجاء جميعها ، حيث لم يعد ثمة متنفس لشاعر ، ولم يعد في وسع شوقي ضيف من حيلة إلا التأسّف وتمني المستحيل «ولو أن شعراءنا نظموا في أساليب جديدة كأسلوب الشعر القصصي أو المسرحي ، أو لو أنهم نوّعوا في شعرهم الوجداني الغنائي فأخرجوه من صورته الفردية الذاتية إلى صورة موضوعية واسعة صوّروا فيها مجتمعاتهم ونفوس من حولهم وظروفهم لاختلفت أساليب الشعر اختلافاً واضحاً»[4] ، لكنّ شيئاً من تلك التمنيات لم يكن ، فبقي الشعر العربي ، كالبلاغة العربية ، يتخبط في الظلام ، ويرزح في قيود التحجّر والعقم .

أما النثر العربي فيكفيه أن تكون المقامات ظاهرة من ظواهره . وإذا كان الشعر لم يهيئ لأسلافنا ، كما يقول شوقي ضيف ، أن يبحثوا في تفاوت الأساليب ، فإن «نفس هذه الملاحظة يمكن تعميمها على النثر فإن أسلافنا لم ينوّعوا في موضوعاته ، بحيث تنضج فيه فكرة الفنون النثرية ، إذ كدوا يقفون به عند الرسائل الديوانية السياسية»[5] . لكن ماذا عن المقامات؟ ألم تكن نوعاً نثرياً جديداً؟ لا ينكر شوقي ضيف جدة هذا الفن ، فهو يقرّ بأن بديع الزمان قد نفذ إلى وضع مقاماته ، وهي مجموعة من الأقاصيص تمثل نموذجاً بشرياً هو أبو الفتح الإسكندري . بيد أن هذا

---

(١) شوقي ضيف ، البلاغة تتطور وتاريخ ، دار المعارف ، ط :٨ ، د .ت ، ص٣٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٧٦ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٤) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٥) المرجع نفسه ، ص٣٧٧ .

الفن النثري الجديد «سرعان ما تجمّد وفقد كل حيوية ، إذ حمّله أصحابه من صناعة السجع اللفظية ما قضى عليه قضاءً تاماً»[١] ، أو إنه ، بتعبير أصحّ عن فكرة المؤلف ، فن وُلد ميتاً جامداً عقيماً ؛ لأنه منذ أن ابتكره البديع كان يرسف في هذه القيود اللفظيّة العقيمة . ولهذا لم تتفاوت أساليب النثر عند أسلافنا ولم تتعدد فنونه ، بل خيّمت حالة الجُمود والعقم على كل أرجاء الأدب العربي بدءاً بالبلاغة وانتهاءً بالمقامات .

كان على شوقي ضيف أن يعلن رفضه لكل ذلك العقم والجمود ، وبالفعل فقد أعلن هذا بطريقة تشبه من يعلن براءته من السقوط أو الانحراف . يكتب بعد أن وصف حالة العقم المستشرية في كل نواحي الأدب العربي : «ونحن نختلف عنهم [أي العرب القدماء] من هذه الوجهة اختلافاً واضحاً ، إذ استحدثنا في مجال الشعر أساليب وفنوناً جديدة من الشعر القصصي والمسرحي ومن الشعر الغنائي والوجداني بما صغناه فيه من شعر رومانسي ذاتي ومن شعر واقعي اجتماعي ومن شعر رمزي وما ابتكر من أنماط تتصل بالشكل على نحو ما هو معروف في الشعر المرسل والشعر الحر ، أما في مجال النثر فإن تجديدنا كان أبعد عمقاً ؛ إذ استحدثنا المقالة بجميع صورها السياسية والاجتماعية والأدبية ، واستحدثنا القصة الأقصوصة والمسرحية ، وحتى الخطابة نفذنا فيها إلى نمط جديد هو الخطابة القضائية»[٢] . وبهذا لم يقدّر للمقامات أن تستمر ، أو حتى أن تتعايش مع هذا التجديد البعيد العميق ؛ لأنها ، بحسب ما توصلت إليه قراءة شوقي ضيف ، تقع على الطرف النقيض منه ومن قيمه الأدبية الجديدة . فهذه الصورة السلبية للمقامات التي شكّلتها قراءة شوقي ضيف وغيره ، هي «السبب الحقيقي في أن أدباءنا المحدثين نفروا من الجري والسبق في هذا المضمار ، وكأنهم وجدوه لا يلائم الذوق الحديث»[٣] . إنه بالفعل شكل لا يلائم الذوق الحديث الذي يمثله شوقي ضيف والزيات وزكي مبارك والقائمة تطول .

من هنا فإن هذا الشكل العقيم إذا ما أريد له أن يحيا ، وأن يعود إلى سابق مجده وحيويته لا بد له ، من منظور شوقي ضيف ، أن يلتفت إليه الشباب ليهبوا له حيوية

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٧٧-٣٧٨ .

(٣) المقامة ، ص١٠٢ .

خصبة ، ولكن «ليس في إطاره السابق ، بل في إطار جديد ، لا يرتبط بالموضوع البسيط القديم ولا بأبطاله الشحاذين ، وإنما يرتبط بحياتنا الاجتماعية الحديثة وما بها من لواذع السخرية في الكلم والمواقف»[١] ؛ لأنه بإطاره القديم ، أي بالصورة التي شكّلتها قراءة شوقي ضيف ، لا يلائم الذوق الحديث ، وبأبطاله الشّحاذين لا يمت إلى الحياة العصرية الحديثة بصلة . وشوقي ضيف بذلك إنما يكرر ما سبق لابن الطقطقى أن أشار إليه . ولا يلتقي شوقي ضيف مع ابن الطقطقى في القول بتعليمية المقامات فحسب ، بل إنه يعبّر عن النفور ذاته الذي أبداه ابن الطقطقى حين نظر إلى المقامات البديعية والحريرية من منظور بطلها الأديب الشّحاذ . فالمقامات ، من منظور ابن الطقطقى ، لا يستفاد منها ، على خلاف مؤلفه ، سوى التمرن على الإنشاء ، «نعم وفيها حكم وحيل وتجارب إلا أن ذلك مما يصغّر الهمة ، إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتحيّل القبيح على تحصيل النزر الطفيف ، فإن نفعت من جانب ضرّت من جانب ، وبعض الناس تنبّهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعية»[٢] ، وإذا كانت المقامات باعثة على اقتراف تلك المعايب الأخلاقية فإن رفضها واستبعادها يكون حتمياً . فقد التفت ناس إلى ذلك فعدلوا ، كما يقول ابن الطقطقى ، إلى «نهج البلاغة» لما فيه من حكم وبلاغة وفصاحة مع الشجاعة والتوحيد والزهد وعلو الهمّة ، وهي من الصفات التي لا تتوافر في المقامات بحسب زعم ابن الطقطقى الذي كان له جاذبية خاصة في هذا النمط من أنماط التلقي . فقبل أن يستشهد شوقي ضيف بقول ابن الطقطقى السابق كان أنيس المقدسي قد استشهد به ليؤكد أن المقامات الهمذانية «نوع من الحكايات القصيرة تروى على لسان أحدهم وبطلها رجل أحكم التحيّل وقصر همه على تحصيل الطفيف من الرزق ، ويوصف عادة بالدهاء والتكدية وغايتها لغوية أدبية»[٣] أي أن لها غاية تعليمية تتمثل في التمرن على أساليب الإنشاء وحفظ الألفاظ الغريبة .

لم تقتصر قراءة شوقي ضيف على هذا القدر من المحاكمة ، فرفض الإطار القديم

(١) المرجع نفسه ، ص١٠٢ .

(٢) الفخري في الآداب السلطانية ، ص١٥ .

(٣) أنيس المقدسي ، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط :٨ ، ١٩٨٩ ، ص٣٦٢ .

لمقامات الهمذاني ، واستصغار شأن بطلها الشّحاذ لا يعني أنها ستنجو من الحكم القضائي الصادر بحقها ، بل سينفذ شوقي ضيف الحكم على المقامات استمراراً لمحاكمة زكي مبارك التي لم تكتمل ، فالحق يجب أن يعود لأصحابه الشرعيين ، والسارق لا بد أن ينال جزاءه . لقد بدأ زكي مبارك محاكمته لأصل مقامات الهمذاني ، لكنه توقف من حيث بدأ ، بل انقلب على الحكم الذي أصدره حين أقرّ للهمذاني بالسبق في ابتكار فن المقامات . أما شوقي ضيف فلن يتهاون في التنفيذ .

كان الاعتقاد بوجود أصل سابق لمقامات بديع الزمان قاسماً مشتركاً بين أغلب القراء في هذا النمط من أنماط التلقي . فمنذ أن أشار مرجليوث إلى احتمال تأثر بديع الزمان بأحاديث ابن دريد والبحث في أصل المقامات لا ينتهي . وكانت لإشارة الحصري بشأن معارضة البديع لأحاديث ابن دريد الأربعين بأربعمائة مقامة في الكدية جاذبية خاصة وأهمية استثنائية . ففي أول ترجمة لمقامات بديع الزمان للإنجليزية سنة ١٩١٥ كان برندرجاست Prendergast قد التفت إلى إشارة الحصري السابقة وترجمها مع مقامات الهمذاني(١) . وبعد مرجليوث أصرّ زكي مبارك ، أول الأمر ، على تأثر بديع الزمان بأحاديث ابن دريد . وقبل زكي مبارك بعقدين من الزمان كان جورجي زيدان قد أشار إلى تأثر بديع الزمان بأستاذه أحمد بن فارس واقتباسه لنسقه ، كما شايع عبد القادر عاشور جورجي زيدان حين جزم بتأثر بديع الزمان بابن فارس «الذي ثبت أن له مقامات مدونة ، حذا فيها حذو أحاديث ابن دريد ولكنها ذهبت بين سمع الأرض وبصرها ولم يعثر عليها أحد»(٢) . أما أنيس المقدسي فقد شايع زكي مبارك حين رأى أن المقامة ترجع إلى ما قبل عهد بديع الزمان ، «وأظهر ما ترى ذلك في أحاديث ابن دريد المتوفى ٣٢١هـ . فإن لهذا الأديب المشهور منها ما

---

(١) انظر : MAKAMA, in The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Leiden 1991, v.5, p.108. وفي مراجعة لاحقة لاحظ بوزورث ، في تقديمه للطبعة الجديدة من عمل بردندرجاست ، أن معلومات الحصري مشكوك فيها ، والدليل القوي على ذلك هو ابن شرف القيرواني الذي التفت إلى كليلة ودمنة ومقامات بديع الزمان ولم يلتفت لعمل ابن دريد ، وذلك حين أقدم على عمل أحاديثه المشهورة ، مع أنه معاصر للحصري . انظر : المرجع نفسه ، ص١٠٨ .

(٢) تعليق حول نشأة فن المقامات ، ص٨٢ .

يشبه أن يكون مقامات أو مصادر للمقامات»[١] . وأحمد حسن الزيات قد أشار إلى أنه من المحتمل أن يكون البديع قد «حاكى بالمقامات الأحاديث الأربعين لابن دريد المتوفى سنة ٣١٠هـ»[٢] . وحتى مصطفى صادق الرافعي الذي كان بقية من بقايا جيل الإحياء ، لم يسلم من إغراء هذه الفكرة . ففي الوقت الذي يسفّه فيه الرافعي ادعاء زكي مبارك بتأثر بديع الزمان بابن دريد ، لا يتورع عن الجزم بأن البديع قد قلّد غيره في عمل المقامات : «لا شك عندي أن البديع قلّد غيره في صنعة القامات [كذا] وهذه كانت طريقته فإن أصاب جملة جعلها جملاً ، وإن رأى خبراً بنى عليه أخباراً ، وكانت صنعته الكتابة ويريد أن يملي منها كما يملي الرواة ، وقد وقفت على خبر مصنوع كتب قبل البديع بنحوماية سنة ، ولو حذف اسم صاحبه منه لما شكّ أحد أنه من كتابة البديع في مقاماته ؛ إذ النسق هو هو ، والطريقة واحدة»[٣] . وبهذه الطريقة كان أغلب القراء ينفون عن المقامات ، بوعي أو دون وعي ، أية أصالة ابتكارية أو إبداع خلاّق بحجة أن ثمة أصولاً سابقة للمقامات . وإذا كان أغلب أولئك القراء قد اكتفوا بتعيين أصل واحد فقط لمقامات البديع فإن شوقي ضيف سيفتح الباب لجملة من الأصول والتأثيرات ، لدرجة أن القارئ ليشعر ، وهو في خضم تتبع هذه الأصول المتكاثرة ، أنه أمام عملية توزيع نشطة لأسلاب قد سطا عليها بديع الزمان ظلماً وعدواناً . لقد جرى في قراءة شوقي ضيف تقطيع أوصال المقامات ومن ثم توزيعها بشكل تام ، بحيث لم يبق في مقامات البديع شيء لم ينسب لأصل سابق أو نسب بعيد أو قريب!

وطبقاً لعادة تقليدية في الدرس النقدي يقسّم شوقي ضيف قراءته لمقامات الهمذاني إلى جانبين : المضمون (الموضوع) ، والشكل (الأسلوب) . وعلى الرغم من أن «المضمون» و«الشكل» مصطلحان يستخدمان لمعان مختلفة ، فإنهما يؤديان ، على أية حال ، إلى نتيجة واحدة هي ازدواجية العمل الأدبي ، حيث سيتم تمزيق أوصاله إلى قسمين ، قسم سيكون من نصيب المضمون ، وآخر سيكون من نصيب الشكل . ومقامات الهمذاني ، مثلها كمثل أي نص ، بها جانب شكلي يحصره شوقي ضيف

---

(١) تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، ص٣٦٢-٣٦٣ .

(٢) تاريخ الأدب العربي ، ص٢٧٢ .

(٣) خطأ في إصلاح خطأ ، ص٥٩٠ .

في الأسلوب ومميزاته ، وبها جانب مضموني يقصره شوقي ضيف على الموضوعات التي عولجت في المقامات .

ومن حيث الشكل فإن شوقي ضيف لا يشكّ في أن بديع الزمان تأثر في إنشاء مقاماته بأحاديث ابن دريد . فحكاية مجالس الهمذاني التي ذكرها الشريشي ستوظف بتأويل مفرط هذه المرة . يذكر الشريشي أن بديع الزمان كان ينشئ مقاماته في أواخر مجالسه ، فماذا كان يفعل في أوائل مجالسه؟ لا يذكر الشريشي إجابة عن ذلك ، لكن الجواب حاضر عند شوقي ضيف . فقد كان الهمذاني يلقي عليهم دروساً ومحاضرات ، «وأكبر الظن أنه كان يحاضرهم في مسائل لغوية ونصوص أدبية . ونظنّ ظنّاً أنه كان يعرض عليهم أحاديث ابن دريد الأربعين التي اتجه بها إلى غاية تعليم الناشئة أساليب العرب ولغتهم»[1] . ومن هنا فإن الربط بين أحاديث ابن دريد ومقامات الهمذاني يصبح ربطاً مبرراً ، فقد كان بديع الزمان يدرّسها ، فلا غرابة أن يستلهمها في مقاماته ، خصوصاً أن الحصري قد أشار إلى معارضة البديع لأحاديث ابن دريد . وإذا كان الحصري قد ساق ملاحظته تلك مميزاً بين الأحاديث والمقامات في المصطلح والسمات ، وتاركاً لأوجه الشبه بينهما في الغرض والشكل ، فإن شوقي ضيف سيتمم ذلك النقص . فعلى الرغم من أن أحاديث ابن دريد ، من منظور شوقي ضيف ، لا تدور على الكدية كما هو الشأن في مقامات بديع الزمان ، فإن «الصلة بين العملين واضحة . وذلك أن أحاديث ابن دريد تصاغ في شكل رواية وسند يتقدمها ، ثم هي غالباً مسجوعة ، وتمتلئ باللفظ الغريب . فهي أحاديث ألفت لغرض تعليم الناشئة اللغة ، وبالضبط كما حاول بديع الزمان في أحاديثه»[2] . والإشارة إلى «أحاديث بديع الزمان» هذه لم تكن فلتة من فلتات قلم شوقي ضيف ، بل هي نتيجة من نتائج التسوية التامة بين «الحديث» و«المقامة» ، حيث استبان لشوقي ضيف في أكثر من موضع أن كلمة مقامة معناها حديث ، وفي هذا ما يربط أدق الربط بين العملين . ليس هذا فحسب ، فالتسوية بين «الأحاديث» و«المقامات» يجب أن تكون تامة من كل الجهات . فبدء المقامات بعبارة «حدثني عيسى بن هشام قال :» تدل «دلالة قاطعة على أنه حين حاول تأليف هذه المقامات (. . .) كان في ذهنه أن يقلّد

---

(١) المقامة ، ص١٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٧ .

طريقة ابن دريد في أحاديثه»[١] ، ثم إذا كان الحصري قد أشار إلى معارضة بديع الزمان لأحاديث ابن دريد الأربعين فإن ذلك يقتضي أن تكون مقامات البديع أربعين بدلاً من عدد أربعمائة الذي أشار إليه الحصري والثعالبي وبديع الزمان نفسه ، «فمجرد معارضة بديع الزمان لابن دريد في أحاديثه الأربعين يقتضي أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضاً»[٢] . أما إشارة أولئك للمقامات الأربعمائة فهي إما ادعاء من بديع الزمان ، وإما غلط من ناسخ رسائله . وبهذا تنتهي معضلة العدد أربعمائة كلية ، لكن ماذا عن الاثنتي عشرة مقامة التي ثبتت نسبتها للبديع؟ فقد سبق لهذه المقامات أن أثبتت في طبعة الآستانة ، وسبق للشيخ محمد عبده أن أثبت منها في طبعته إحدى عشرة مقامة ، وحذف المقامة الأخيرة (الشامية) لأسباب أخلاقية . كل ذلك لا يعني شوقي ضيف في شيء ، فالمهم أن البديع عارض أحاديث ابن دريد الأربعين ، أما بقية المقامات فأمرها يمكن أن يحلّ بأية طريقة ، فقد يكون بديع الزمان صنع في نيسابور أربعين مقامة فقط ، «ثم رأى أن يزيد عليها مقامات أخرى بعد مبارحته لها ، فزاد ستاً في مدح خلف بن أحمد في أثناء نزوله عنده ، كما زاد خمساً أخرى ، وبذلك أصبحت المقامات نيِّفاً وخمسين»[٣] ، وبذلك يتخلص شوقي ضيف من عبء هذا الإشكال العارض بشكل نهائي .

وبهذه الطريقة تتأكد لشوقي ضيف الصلة الوثيقة والواضحة بين عمل ابن دريد وعمل بديع الزمان . فمن «يقرأ الأمالي ويتعقب بديع الزمان في عمله يرى الصلة واضحة تمام الوضوح بين الصنيعين . وإن المقامة الأسدية عنده لتعد صيغة نهائية لصفة الأسد في ذيل الأمالي ، وكذلك الشأن في المقامة الحمدانية وما جاء بها من صفة الفرس فإنها تكميل وتتميم لما جاء في الأمالي من وصف الفرس»[٤] ، وبالإضافة إلى هذا الوصف لموضوعات حيوانية ثمة أدعية ومواعظ في مقامات البديع تتصل اتصالاً مباشراً ، كما يدّعي ، بما في الأمالي ، ونفس الحكم والأمثال والوصايا نفسها سيجده شوقي ضيف صورة واضحة عند بديع الزمان . وبهذا يُجرِّد بديع الزمان

(١) المرجع نفسه ، ص٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٨ .

(٤) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

من أية ميزة إبداعية في عمله من حيث الشكل والأسلوب . وبقي إذن أن يجرّد من ميزات الشق الثاني من العمل أي «المضمون» .

على خلاف زكي مبارك وآخرون لا تقتصر قراءة شوقي ضيف على تأثر البديع بأحاديث ابن دريد ، بل «هناك عمل آخر للجاحظ أثّر تأثيراً بليغاً ؛ إذ تحدث في بعض كتبه عن أهل الكدية حديثاً طويلاً وقصّ نوادرهم . وقد احتفظ البيهقي في كتابه المحاسن والمساوئ ص٦٢٢ بفصل طريف من هذا العمل»(١) . لا يشكّ شوقي ضيف في أن يكون بديع الزمان قد اطلع على هذا العمل للجاحظ ، كما لا يشك في أنه هو الذي أوحى إليه أن يدير أغلب مقاماته على الكدية ، فـ«كل من يقرأ هذا الفصل ويقرأ مقامات البديع لا يستطيع أن يجحد أثره فيه»(٢) . وباكتشاف تأثير الجاحظ في عمل بديع الزمان تكون أوصال المقامات قد تم اقتسامها بالتساوي بين عمل ابن دريد وعمل الجاحظ ، فكل واحد منهما قد استرجع حقه الذي سلبه بديع الزمان في غفلة من الناس والزمان . فبديع الزمان قد اطلع على العملين ونهب من كل عمل جانباً ، أخذ من ابن دريد «الشكل» ، وأخذ من الجاحظ «المضمون» ، أي موضوعة الكدية التي أدار حولها أغلب مقاماته ، وبهذه الطريقة الفجّة الهجينة في فهم العمل الأدبي شكّل بديع الزمان مقاماته .

ودون أي إدراك لحقيقة أن العناصر التي تدخل في تشكيل العمل الأدبي لا تبقى على حالها التي كانت عليها ، وأن كل عنصر يكتسب دلالة خاصة في إطار هذا التشكيل الجديد ، يصدر شوقي ضيف قراره الأخير في القسمة الأخيرة لمقامات البديع . فهذا الأخير قد اطلع على عمل ابن دريد ، وعمل الجاحظ ، «ومن غير شك يعلو في التأثير فيه العملُ الأول على العمل الثاني ، فابن دريد وجّهه ليكتب أحاديث تعليمية أي أنه أثّر فيه من جهة الشكل ، أما الجاحظ فأثّر فيه من جهة الموضوع ، إذ جعله يدير أحاديثه أو مقاماته على الكدية»(٣) . وبما أن العمل الأدبي شكل ومضمون فإن النتيجة المنتظرة أن يجرّد بديع الزمان من أية امتيازات في عمل مقاماته ، ليس له في تشكيل مقاماته أي دور ، فتسمية المقامات كانت معروفة ،

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٠ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

وهي ، من منظور شوقي ضيف ، مجرد حديث أدبي بليغ . وشكل المقامات رُدَّ إلى ابن دريد صاحبه الشرعي ، أما الموضوع فقد كان من نصيب الجاحظ ، وإن شاركه في ذلك ابن دريد بـ«خطبة الأعرابي السائل في المسجد الحرام» التي رواها صاحب الأمالي عن ابن دريد ، وطائفة أصحاب الكدية التي عرفت في عصر البديع بالساسانيين ، وأشهر اثنين أثرا في البديع هما الأحنف العكبري وأبو دلف الخزرجي . ولا يعوز شوقي ضيف الدليل على تأثر الهمذاني بهذين الشاعرين ، فـ«صلة البديع في مقاماته بهذين الشاعرين وتأثره بهما يقوم عليهما أدلة كثيرة ، فهو في المقامة الأولى يجري على لسان أبي الفتح بطل مقاماته»(١) بيتين هما من شعر أبي دلف الذي رواه صاحب اليتيمة . ليس هذا فحسب ، بل إن «من يقرأ المقامة الرصافية للبديع يشعر أنه نثر فيها قصيدتي الأحنف وأبي دلف اللتين صوّرا فيهما حيل المكدين»(٢) . ماذا يبقى للبديع بعد أن سلبت كل غنائمه ، ووزعت كل أسلابه المغصوبة؟ أي شيء إذن سيكون من ابتكار خيال البديع؟ وأين تكمن ، على وجه التحديد ، أصالة المقامات الابتكارية؟

بقيت شخصيات المقامات ، عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري . أما هذا الأخير فـ«لا يختلف باحث في أن هذا البطل من خيال بديع الزمان ، فلم يسبقه باسمه أحد ، وإنما هو الذي وضعه لمقاماته ، فهو يجري في أكثرها»(٣) . وكما كانت شخصية البطل خيالية من ابتكار البديع فكذلك شخصية الراوي عيسى بن هشام ، فهما جميعاً من صنع البديع واقتراحه . غير أنه لو حصل أن اطلع شوقي ضيف على «حديث خالد بن يزيد» الذي رواه الجاحظ في «البخلاء» لما فوّته أبداً ، ولما أقرّ للهمذاني بفضل ابتكار شخصية أبي الفتح إطلاقاً . يقول خالد بن يزيد : «كنت أنا وأبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام . وقطرب النحوي ، وأبو الفتح مؤدب منصور بن زياد ، على خوان فلان بن فلان ،والخوان من جزعة ، والغضار صيني ملمع أو خلنجية

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢١ . سبق للمستشرق المعروف «بلاشير» أن أشار إلى أن مصاحبة بديع الزمان لأبي دلف الخزرجي قد أعطته فكرة المقامات . انظر مقال بلاشير عن «بديع الزمان الهمذاني» في: The Encyclopaedia of Islam, New Edition, London, Luzaco & Co, 1986, v.3, p.106.

(٢) المقامة ، ص٢١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٣ .

كيماكية (. . .) فأكل كل إنسان رغيفه إلا كسرة . ولم يشبعوا فيرفعوا أيديهم . ولم يغذوا بشيء فيتموا أكلهم . والأيدي معلقة ، وإنما هم في تنقير وتنتيف . فلما طال ذلك عليهم ، أقبل الرجل على أبي الفتح ، وتحت القصعة رقاقة ، فقال : يا أبا الفتح خذ ذلك الرغيف فقطعه وقسّمه على أصحابنا ، فتغافل أبو الفتح ، ثم أعاد عليه القول فتغافل ، فلما أعاد القول الرابعة ، قال : مالك ويلك لا تقطعه بينهم؟ قطّع الله أوصالك ، قال : تبتلي على يدي غيري أصلحك الله ، فخجلناه مرة وضحكنا مرة وما ضحك صاحبنا ولا خجل»(١) . فأبو الفتح هنا مذكور باسمه ، وهو مؤدب ذرب اللسان ، حاضر البديهة ، ذو فكاهة وفصاحة كأبي الفتح الإسكندري في مقامات البديع . فلو حدث أن اطلع شوقي ضيف على هذا الحديث لما أقرّ للهمذاني بأي ابتكار إطلاقاً ، اللهم إلا ابتكار لقب أبي الفتح «الإسكندري»! . ومن جهة أخرى لو التفت شوقي ضيف كذلك إلى ما رواه ياقوت الحموي من إشارة أبي شجاع شيرويه ، مؤلف «تاريخ همذان» ، إلى أن عيسى بن هشام هذا كان شيخاً للبديع مثله في ذلك كمثل أحمد بن فارس أستاذ الهمذاني المعروف ، لو اطلع على هذه الإشارة لما فوّتها إطلاقاً ، ولتمّ له ، بشكل تام ، تمزيق مقامات الهمذاني شر ممزّق .

واضح تماماً أن القراءة حين تبدأ بهذا الفهم لتشكّل العمل الأدبي ، فإنها لن تنتهي إلا إلى نظرة تبخيسية انتقاصية من النص المقروء ؛ إذ النص يكون عظيماً ما دام يحظى بسمة الابتكار الخلاق والأصالة والتفرد . أما أن يكون مجرد سلب ونهب لأوصال نصوص سابقة فإنه سيجرّد حتماً من كل فضل ومزية . ويمكن ، وببساطة متناهية ، إنكار أصالة نص ما إذا ما وجد القارئ فيه بعض آثار أو تأثيرات للنصوص السابقة . لقد وظّف شوقي ضيف تقنية البحث عن الأصول والمصادر التي شكّلت الظاهرة الأدبية المدروسة دون ترو ، وذلك لأن الأثر الأدبي ، من منظور جوستاف لانسون ، لا يظهر من عدم ، ومن هنا يكتسب البحث عن مصادر المبدع وأصوله الأدبية أهمية خاصة في المنهج التاريخي ، فلهذه المصادر والأصول تأثيرات لا تنكر في الأثر الأدبي الراهن من حيث الشكل أو المضمون . كل ذلك يتمّ لدى لانسون بعيداً عن أي انتقاص من الأدب أو الأديب ؛ لأن كل غاية هذه الإجراءات هي «معرفة من أين استقى المبدع موضوعاته ، أو أفكاره أو صوره . وماذا أضاف ، وماذا

(١) أبو عثمان الجاحظ ، البخلاء ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، ١٤١٥هـ ، ص٥٣ .

أنقص ، ولماذا فعل ذلك؟»[1] . أما في قراءة شوقي ضيف فإن القارئ ليلمح وراء الحيادية الظاهرة حكماً تبخيسياً انتقاصياً من مقامات بديع الزمان . والحال أن أي نص لا بد أن يحتفظ في داخلها بأصداء لنصوص سابقة حيث يتم امتصاصها وصهرها وتحويلها ، وكل نص ، من هذا المنظور ، يتقاطع مع جملة نصوص أخرى لأسباب متشابكة وبطريقة معقّدة . لكن شوقي ضيف ، بوقوعه تحت تأثير فكرة العبقرية والإبداع الخلاّق والاختراع المفرد المتفرد ، يقلّل من أهمية المقامات وابتكاريتها عن طريق الإلحاح على تأثرها واستعارتها من نصوص سابقة ، حيث هذه الأخيرة بمثابة الأصل والمصدر ، أما المقامات فهي نسخة وتقليد وتجميع لعناصر كانت مبعثرة في نصوص ابن دريد والجاحظ وأبي دلف والأحنف العكبري وغيرهم . وهكذا يتمّ تجيير كل شيء من سيرة الهمذاني ، وتعليقات المؤرخين ، والتشابهات النصية ، كل ذلك بهدف تجريد مقامات الهمذاني من أية سمات ابتكارية تحقق لها الأصالة والإبداع والتفرد .

مرة أخرى تقرأ مقامات الهمذاني من خلال متوسّط «الأدب الرومانسي» الذي يقف بين القارئ والنص المقروء . وعلى الرغم من أن المقامات هنا تقرأ من خلال إطار مغاير نسبياً للنصوص الوسيطة السابقة ، فإن القراءة في الأخير تظل مشدودة ، كإبرة البوصلة ، إليها وإلى نتائجها . يقرأ شوقي ضيف المقامات هنا عبر فكرة الأصالة أو الابتكارية ، حيث يتم تجريد مقامات بديع الزمان من كل قيمة أدبية ، بحجة أنها تفتقر إلى شروط الأصالة والفردية والابتكار والخلق الفني الإبداعي التي عُدّت ، منذ الرومانسية ، شروطاً كونية للفن ولكل أدب عظيم .

وبهذه الطريقة تبقى القراءة منسجمة ، والنتيجة واحدة ، والحكم لا يختلف . فحظ المقامات من الأدبية ضئيل ؛ لأنها تفتقر إلى شروط الأدب الكونية السابقة . والمشكلة فيها ليست اجتماعية أو دينية أو فلسفية أو إنسانية ، بل لغوية تعليمية خالصة ، فهي لا تعبّر عن الحياة الإنسانية أو حركات النفس وعواطفها . وهي ، بإطارها القديم المتعفن ، لا تلائم ذوق العصر ، وغير قادرة على التعبير عن الحياة العصرية وحاجاتها ، بل هي بعقمها وجمودها تمثّل الوجه الآخر من انحطاط الشعر

---

(١) عبد المجيد حنون ، اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٧٥ .

العربي والبلاغة العربية . وهي بذلك كله تمثّل علامة انحلال مروّعة في الفكر والأدب . فهي بانحطاطها وجمودها إنما ترسم مشهداً بائساً لاضمحلال الحيوية في الأدب العربي ، بل في الحياة العربية عامةً ، وذلك بالقدر الذي ترسم فيه مشهداً بائساً للقراءة حين تقع فريسةً لتلقيات أو متوسّطات قرائية سابقة .

٢-٤-٢ حنّا فاخوري وتبئير فعل القراءة

عادة ما تكون الكتب المدرسية هي المآل الأخير لأية معرفة متجدّدة أو بحث حيوي نَشط ، فمادامت الكتب المدرسية أداة تربوية تهدف إلى ترسيخ أشكال محددة من المعرفَة ، فإن هذه المعرفة يجب أن تكون نهائية ناجزة أي ليست محل جدل ونقاش دائرين ؛ ولهذا السبب ارتبط تأليف الكتب المدرسية بنقطة متأخرة من مسيرة المعارف الحيوية . فبعد أن تنتهي مرحلة الجدل والنقاش حول تلك المعرفة فإنها تكون حينئذ مؤهلة للدخول في تشكيل الكتاب المدرسي . ومن هنا كانت الكتب المدرسية عادة مًا تأتي متأخرة بعد أن ينتهي كل نقاش ، ويسوّى كل خلاف ، كما لو كانت قبراً ينتهي إليه كل بحث أو معرفة حيوية بحيث يستطيع المرء أن يتحدث عن معرفة حية مقابل معرفة مدرسية ، وعن أدب حي مقابل أدب مدرسي .

ولأن الغاية التقليدية من الكتاب المدرسي أن يكون حاملاً لمعرفة يتم نقلها إلى الطالب عبر توسّط المدرس ، فإنه لضمان فعالية هذه العملية تمهيداً لتحقيق تلك الغاية يلزم ملاحظة أمرين :

١-يجب أن تكون المعرفة المنقولة محددة ونهائية وواضحة .

٢-يجب أن تكون طرائق نقل المعرفة متناسبة مع مستوى التلقي والاستيعاب عند الطالب .

وعلى هذا ، فليس الكتاب المدرسي مؤلَّفاً يقدّم فيه الباحث نتائج بحثه ، أو يعرض فيه رأياً جديداً صادماً ، أو يناقش فيه فكرة مازالت موضوع أخذ وردّ في الأوساط المختصة ، بل هو بلورة موجزة للمعارف والأفكار والعلوم والآداب .

ومن هنا فإن أغلب الكتب المدرسية العربية التي كانت مقامات بديع الزمان نصاً من نصوصها المعروضة للدرس ، كانت تصدر عن هذا الوهم الكبير بأنها تقدّم ، حين تدرس مقامات البديع ، الشكل الأخير والنهائي لمعرفة محددة عن مقامات البديع وحقيقتها . وليس المؤلف هو الوحيد الواقع في هذا الوهم ، بل إن الطالب الموجه إليه

الكتاب المدرسي ، والذي سيكون ملزماً بدراسة هذا الفهم وتحفظه ، سيكون واقعاً تحت هذا الوهم بدرجة مضاعفة . ومما يضاعف من احتمال وقوع أكثر القراء والمطلعين على الكتب المدرسية في الوهم السابق هو صياغة المعرفة المعروضة في عبارات قليلة مركزة توهم بنهائية المعرفة المحتواة فيها . فمن السمات المشتركة المميزة للكتب المدرسية التي عالجت مقامات البديع أنها تشتمل فقط على عجالة سريعة ومركّزة ، يتم فيها المرور سريعاً على تعريف المقامات ، وتعداد خصائصها وسماتها ، مع شيء عابر عن سيرة بديع الزمان الهمذاني ، ويتمّ كل ذلك في كلمات معدودات كي يسهل على الطالب حفظها واسترجاعها .

من المؤكد أن ذاك الوهم الذي تتظاهر به الكتب المدرسية وتؤكده طبيعة تأليفها ، ليس إلا جزءاً من خطاب المؤسسة التربوية التعليمية . فالكتاب المدرسي خطاب مصغّر يحيل إلى خطاب تربوي تعليمي أكبر منه يتظاهر دائماً بأنه المالك الوحيد للحقيقة المطلقة والمعرفة النهائية ، والذي سيعرض المعرفة كمعطيات جاهزة في ذاتها ولذاتها وبصورة بريئة محايدة . وهنا تكمن خطورة القراءات التي تصدر عن هذا الخطاب ، فهي تأخذ القارئ ، طالباً أو مدرساً أو قارئاً هاوياً ، على حين غفلة لتحمله على تصديق وهم المعرفة المطلقة والقراءة النهائية ، فيتلقى تلك القراءات ليس بوصفها قراءات فحسب ، بل عرضاً بريئاً وصادقاً لحقيقة النص المقروء ، وفضحاً لجوهره المكنون . نقول «جوهره» لأن النص المقدّم سيحتفظ بسمات ثابتة ، وصورة نهائية متعالية ، كما لو كانت القراءة قد كشفت بالفعل عن «جوهر» النص وقضي الأمر . ولا يلتفت أولئك أنهم بذلك إنما يجهزون على النص ، ويؤذنون بالقضاء على فعل القراءة ذاته ؛ إذ مادام جوهر النص ومعناه الأصلي الخفي قد كُشف فلن يبقى أمام القارئ ما يفعله غير أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز . وإذا كان من الممكن استخراج المعنى - وهو جوهر النص- من النص فإن النص يصبح حينئذ مبتذلاً ، ويتحوّل إلى مادة للاستهلاك الرخيص ، فماذا سيبقى من النص بعد أن استُخرجت حقيقته وترك هيكلاً فارغاً؟ وماذا سيبقى للقراءة لتقوله غير ثرثرات وتكرارات واجترارات للجوهر ذاته؟

لم تكن قراءة حنّا فاخوري أول قراءة تأتينا عبر كتاب مدرسي يقرّر رسمياً في المدارس وفي مراحل مختلفة ، فقد سبقت هذه القراءة قراءات عديدة . ومنذ أن عرف العالم العربي شكل التعليم النظامي المؤسساتي والحاجة ماسّة لتأليف كتب مدرسية

تسهّل على الطالب مهمة حفظ المعرفة، وعلى المدرس مهمة نقلها. ولحسن الحظ، أو لسوئه أن الكتب المقررة على الطلاب في طور التعليم النظامي قد أخذت طبيعة خاصة تميّزها عن الكتب التي كانت مقررة على الدارسين في المعاهد والجوامع والحوزات الدينية التقليدية. ففي هذه الأخيرة كان الكتاب المقرر يختار من بين مجموعة كتب تأسيسية في حقل المعرفة المحدد، وكنت قلما تجد كتاباً مقرراً قد ألّف خصيصاً ليدرّس. ويمكننا في هذا المقام أن نستحضر تجربة محمد عبده حين كان يدرّس مقامات بديع الزمان لأبناء بلاد سورية. ما الذي اختلف في ذلك؟ كان الطالب المتخرج من تلك المعاهد التقليدية يتلقى المعرفة ذاتها المتداولة في الأوساط المختصة، أما الطالب النظامي فيتلقى معرفة ضئيلة مشوهة مقطّرة عادة ما تكون الأوساط المختصة قد تجاوزتها وتركتها وانتقلت إلى غيرها. غير أن الذي خفف من شحوب هذه الكتب أنها كانت تسند أول الأمر إلى لجنة من الأساتذة الأكاديميين المختصين. فلقد أوكلت وزارة المعارف المصرية أواخر العشرينات لأحمد ضيف، وطه حسين، وأحمد الإسكندري، وأحمد أمين، وعبد العزيز البشري، وعلي الجارم مهمة إعادة النظر في مناهج الأدب العربي للمدارس الثانوية، وكانت نتيجة أعمال تلك اللجنة مقترحات قبلتها وزارة المعارف لتكون منطلقاً منهجياً لتأليف سلسلة كتب مدرسية للمدارس الثانوية كُلّفت اللجنة بإعدادها، وكانت حصيلتها:

١-المجمل في تاريخ الأدب العربي، صدر سنة ١٩٢٩.
٢-المفصّل في تاريخ الأدب العربي، صدر بعد عام ١٩٢٩.
٣-المنتخب في أدب العرب، صدر سنة ١٩٣٣.(١)

وقد كان الكتاب الأخير عبارة عن مجموعة مختارات من الأدب العربي، شعراً ونثراً، في مختلف عصوره، وكان الهدف من تلك المختارات أن تكون معيناً للطالب والمدرس للاطلاع على نصوص الأدب العربي المعبِّرة عن مؤلفيها وعصورها. وقد اختار المؤلفون لبديع الزمان رسالة ومقامة هي «المقامة القريضية»، وأثبت في الهامش هذا التعليق: «المقامة صورة خيالية لحديث بين اثنين أو أكثر في موعظة أو وصف أو

---

(١) انظر: طه حسين وآخرون، المجمل في تاريخ الأدب العربي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٢٩، ص١.

بحث أو غير ذلك من الأغراض الأدبية»[1] .

وعلى هذه الشاكلة نشطت حركة تأليف الكتب المدرسية في معظم الأقطار العربية . فعلى صعيد آخر كان إبراهيم الكيلاني ، وجميل سلطان ، وحنّا نمر ، وممدوح حقي قد اشتركوا في وضع كتاب «الوجيز في الأدب العربي» ؛ ليكون مرجعاً يعود «إليه الطالب في سنواته الثلاث العالية من التحصيل الثانوي ، ويجد فيه ما أوجبه المنهاج الرسمي من دراسة وتراجم»[2] . وكأخوانهم المصريين اختار المؤلفون لبديع الزمان رسالة ومقامة واحدة هي «المقامة القريضية» . كان جميل سلطان أحد المشاركين في تأليف هذا الكتاب ، ولأنه من أوائل النقاد الذين ربطوا بين القصة والمقامة في كتابه «فن القصة والمقامة» ، فإننا نتوقع أن يكون لقراءته الخاصة أثر في هذا الشأن . وبالفعل يظهر تأثير جميل سلطان واضحاً في معالجة المقامات ، فالمقامات في العصر العباسي أخذت «معنى الأقصوصة التي يكتبها الأدباء عن أحوال المتسولين وما تجود به قرائحهم في موارد التسوّل»[3] . وعلى الرغم من التطور الواضح في تعريف المقامة من صورة خيالية إلى أقصوصة فإن القراءة ظلت مشدودة إلى التلقي الاستبعادي الطاغي ، فانتهى الحديث عن المقامات إلى ما انتهت إليه قراءة شوقي ضيف من قبل . فعلى الرغم من انتشار المقامات في عدة لغات مما يدل على قيمتها في ظاهر الأمر ، فإنها تبقى بعد كل ذلك كتابة «تناقض ذوق العصر الذي نعيش فيه»[4] . وإلى هذه النتيجة انتهت أغلب الكتب المدرسية التي سارت على التقليد السابق في التأليف والتسمية كـ«الشامل في الأدب العربي» ، و«المختصر في الأدب العربي» ، و«الوسيط في الأدب العربي» ، و«الكامل في الأدب العربي» ، و«الوافي في الأدب العربي» ، و«المحيط في الأدب العربي» و«الموجز في الأدب العربي . . . وهلّم جرّا .

وعلى هذا التقليد جاءت سلسلة حنّا فاخوري المعروفة بـ«الجديد في الأدب

(١) أحمد الإسكندري وأخرون ، المنتخب من أدب العرب ، مطبعة المعارف ومكتبة مصر ، د .ت ، ج :٢ ، ص٤٣ ، هامش رقم (٢) .

(٢) إبراهيم الكيلاني وأخرون ، الوجيز في الأدب العربي ، د .ت ، د .ط ، ص٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١١٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١١٦ .

العربي» . والجزء الذي يعنينا من هذه السلسة هو الجزء الخامس(*) ، والذي جاء وفقاً للمنهج الرسمي الجديد بلبنان بموجب المرسوم ١٩٠٠ الصادر في ١٩٦٨/١/٨ . كان الكتاب مقرراً على طلاب السنة الأولى من مرحلة التعليم الثانوي العام للفروع العلمي والأدبي واللغات القديمة . ومثل أغلب كتب الأدب العربي المدرسية جاء هذا الكتاب مؤلفاً وفق المنهج التاريخي في عرض تطور الأدب العربي ، فيبدأ من العصر الجاهلي ، فصدر الإسلام ، فالعصر الأموي ، فالعباسي ، فالأندلسي ، وأخيراً عصر الانحطاط . وبحكم أن مقامات الهمذاني ظهرت في أواخر القرن الرابع فإنها ستعالج ضمن العصر العباسي الذي يمتد ، من منظور المؤلف ، بين ١٣٢ - ٦٥٦هـ (٧٥٠ - ١٢٥٨م) .

يقسّم المؤلف نماذج الأدب العباسي إلى قسمين : نماذج عباسية في الشعر ، ونماذج عباسية في النثر ، ثم يقسّم هذا الأخير إلى ثلاثة أقسام بالشكل التالي :

١-الحكايات والأمثال : ابن المقفع .

٢-القصص الشعبي : سيرة عنترة وألف ليلة وليلة .

٣-المقامة : بديع الزمان الهمذاني .

يخلق التوزيع السابق في نفس القارئ انطباعاً عاماً بمسار القراءة ونتائجها المتوقعة . فثمة حكايات وقصص ، وثمة ، من جهة أخرى ، مقامات . من منظور فاخوري ليس ثمة رابط مشترك بين هذه الأشكال الثلاثة ، باستثناء كونها نماذج نثرية عباسية . أما من حيث النوع الأدبي المحدد فكل يستقل بذاته ويمتاز عما سواه . ومن هذا المنظور التجزيئي الضيّق لا يمكن الحديث عن رابط سردي مشترك يوحّد بين هذه الأشكال الثلاثة «الحكايات ، القصص ، المقامات» ، فهي أشبه بجزر منعزلة رغم تقاربها .

وبحكم أن الكتاب مدرسي موجه أساساً إلى طالب يتحفظه ويستظهره فإنه

(*) صدرت طبعة الأجزاء الأولى من هذه السلسلة سنة ١٩٥٥ ، وفي الجزء الثالث المقرر على السنة الثالثة من مرحلة التعليم الثانوي يقدم المؤلف خلاصة موجزة لقراءته المفصلة في الجزء الخامس . انظر : حنا فاخوري ، الجديد في الأدب العربي ، منشورات مكتبة المدرسة ، بيروت ، ط :٦ ، ١٩٦٣ ، ج :٣ ، ص١٩٦ . والقراءة المعروضة في هذا الكتاب هي ذاتها الموجودة في كتاب المؤلف : الجامع في تاريخ الأدب العربي ، الأدب القديم ، دار الجيل ، د.ت ، ص٦١٤-٦٣٥ .

يجب أن يصاغ بشكل واضح ومركز وتخطيطي . ومن هنا تعالج المقامات الهمذاني على مراحل ثلاث : تبدأ بعرض حقيقة المقامة ونشأتها وواضعها وهدفها وأهم كاتبيها ، ثم تنتقل إلى بديع الزمان عارضة طرفاً من حياته وسيرته ومقاماته ، وأخيراً تختتم بنموذج تطبيقي يوضح حقيقة مقامات بديع الزمان ، وقد تم اختيار «المقامة المضيرية» نموذجاً تطبيقياً لحديث المؤلف النظري السابق ، وهو اختيار لم يوفق المؤلف فيه ؛ إذ من الواضح أن هذه المقامة ذات طبيعة مميزة جعلت أغلب دارسي المقامات الهمذانية مشدوهين ومعجبين ببراعة بديع الزمان السردية والتعبيرية . كان على حنا فاخوري أن يختار مقامة تستجيب لتأكيداته الجازمة بشأن تعليمية المقامات وانعدام البراعة القصصية و«الوحدة الفنية» فيها .

سيقع الطالب حتماً في مأزق بين التأكيدات النظرية ، وبين النموذج التطبيقي المحلل . بل إن المؤلف ذاته لم ينج من هذا المأزق الذي تورّط به . ففي الوقت الذي تتزاحم التأكيدات قاطعة بأن ليس في المقامات حادثة أو سرد حقيقي أو وحدة فنية أو بناء قصصي أو مقدمة قصصية بنائية أو حبكة أو عناصر تشويق ومفاجأة ، نجد فاخوري حين يحلل «المقامة المضيرية» يجزم بأن «في هذه المقامة قصص فني صحيح ، تتحرك فيه الأحداث في حبكة بطيئة متطاولة ، وذلك أن سر التشويق هنا في المطال من قبَل صاحب الدعوة»[1] ، بل إن هذا «شيء ضئيل مما تضمنته المقامة المضيرية ، وهي وبضع أخوات لها - على حد قول مارون عبود - تغني عن ألف ، وهي كافية لتحلّ صاحبها حيث حلّ»[2] . ثمة يقين قاطع حين يتعلق الأمر بتعريف المقامات ومعالجتها نظرياً وتاريخياً ، وحين نصل إلى لحظة معاينة ما هي المقامات على وجه الدقة والتطبيق يتوقف كل شيء فجأة ، وإذا بتلك التأكيدات الجازمة تتلاشى كأن لم تكن شيئاً مذكوراً .

على خلاف أغلب القراء يلاحظ حنّا فاخوري أن بديع الزمان لم يكن متأثراً حين أنشأ مقاماته بأحد من الكتاب الذين سبقوه أو عاصروه ، وإنما كان متأثراً بواقع الحياة الاجتماعية بما فيها من بؤس وحرمان وفقر وإملاق وتمايز طبقي مفرط . فقد

---

(١) حنا فاخوري ، الجديد في الأدب العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط :٢ ، ١٩٧١ ، ج :٥ ، ص٥٧٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٧٢ .

حملت هذه الظواهر الاجتماعية كثيراً من الناس على التسوّل والتكدّي بمختلف الوسائل والحيل . ومنذ البدء يعلمنا فاخوري بأن المقامات الهمذانية كانت ثمرة من ثمار تيار التسوّل والحرمان الذي انتشر في القرن الرابع للهجرة[١] . ماذا تعني ملاحظة فاخوري السابقة في سياق دراستنا؟ توهم ملاحظة فاخوري السابقة ، ولأول مرة في تاريخ هذا النمط من أنماط التلقي ، أننا على مشارف قراءة ستنفذ إلى مضمون مقامات البديع الواقعي الاجتماعي مخترقة كل سجوف القراءات السابقة ، ومتجاهلة في الوقت ذاته كل ما شاع عن جمود المقامات وألفاظها الغريبة وقتامتها وألعابها اللغوية البلاغية ؛ وذلك من أجل معانقة حرارة الواقع المؤلم في هذه المقامات . غير أن ذلك لا يعدو كونه مجرد سراب يتباعد كلما اقتربنا منه ، فما هي إلا سطور قليلة حتى يكسر فاخوري أفق توقعاتنا وانتظاراتنا ، حيث يتمُّ إغراق مقامات الهمذاني في خضم بحر متلاطم بألوان الألفاظ الحوشية ، وحشد الأساليب البالية ، والألغاز والأحاجي . . .

واستمراراً لقراءة شوقي ضيف ، يقرِّر حنا فاخوري بأن المقامات وجدت «أول ما وجدت لهدف تعليمي ، وعندما وضعها الهمذاني كان معلّماً في نيسابور يلقي دروس اللغة والبيان على الطلاب ويدرِّبهم على الأسلوب الجميل في الكتابة»[٢] . وكما حدث في قراءة شوقي ضيف سيتمّ تثبيت عدسة القراءة هنا على عنصر تعليمية المقامات طوال فعل القراءة وبدرجة مضاعفة عما كان في قراءة شوقي ضيف . فبديع الزمان ، من منظور فاخوري ، معلِّم من أشد الناس حدة ذكاء ، وأصدقهم تفهماً لطبائع الناس وتطور العقل البشري ، لكنه للأسف لم يوظف حدة ذكائه وصدق تفهمه للناس وتطور العقل البشري في إنتاج أدب إنساني عظيم ، بل كأي معلِّم بارع قادته «رسالته التعليمية إلى تقديم المعارف بأسلوب يعلق في الأذهان ، فكان الأسلوب أسلوب العلم في إطار القصة وجو الفكاهة ، وكانت الطريقة طريقة النثر في موسيقى الشعر وتضمين الأبيات الشعرية»[٣] ، ثم امتد التعليم ، وامتد نظر المؤلف إلى مجالات عديدة من المعرفة ، فشملت اللغة والأدب والعروض والفقه والمنطق

---

(١) انظر : المرجع نفسه ، ص٥٣٦-٥٣٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٣٨ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

والتاريخ . وبذلك كانت المقامات في النثر «أشبه شيء بتلك المنظومات الشعرية التي نظمت قديماً وحديثاً في موضوعات العلوم اللسانية والمنطقية وغيرها ، تسهيلاً للحفظ ، وتيسيراً للمعرفة»[١] . وبما أنه ليس لهذه المنظومات من الأدب أدنى نصيب ، فالمقارنة تستلزم ألاّ يكون لتلك المقامات من الأدب أدنى نصيب أيضاً .

في الوقت الذي يتم تثبيت فعل القراءة على حكاية التعليم المزعومة يجري ، وعلى نحو غريب ، تجاهل نص مهم يوثّق لحياة بديع الزمان ؛ وذلك لصالح الحفاظ على تماسك الرؤية وعدم تناقضها من حيث المبدأ . لقد أصرّ شوقي ضيف على تعليمية المقامات ، وتابعه فاخوري في ذلك بحجة أن بديع الزمان ، في البدء ، كان معلِّماً بارعاً في نيسابور . لا نعلم ، على وجه الدقة ، مصدر هذا القول ، فقد تكون إشارة الشريشي ، وهو من رجال القرن السابع ، هي منشأ هذه الحكاية والوهم ، لكن الشريشي لم يتحدث عن معلم ولا عن تلاميذ يتحفظون ما يحاضرهم به المعلم . كانت إشارة الشريشي تدور حول أدب المجالس في الثقافة العربية الإسلامية حيث بديع الزمان ، وأصحابه لا تلاميذه ، والإملاء ولا شيء أكثر من ذلك . وليس في ذلك ما يوهم بأن الهمذاني كان يحاضر أو يدرّس في مقاماته ، بدليل أن إشارة الشريشي كانت مقرونة بتأكيده على أن البديع كان يرتجل مقاماته بديهاً في أواخر المجالس ، فالارتجال مبدأ يتعارض مع غاية التعليم الذي يستلزم عناية ومراجعة وتدقيق وترو وتنظيم ، ثم إن ارتجال المقامات في أواخر المجالس يوهم بعدم جديّتها . وقد لاحظ الرافعي ذلك في تعليقه على حديث الشريشي ، فكتب : «وهذا هو السبب في أنه لم ينته إلينا من المقامات إلا ثمنها فيكون الباقي مما أهملوه ؛ إذ كان أشبه بالعبث من القول ، ولا يجري إلا مجرى النادرة والحديث دون الصنعة والكتابة»[٢] . لقد مضت إشارة الشريشي هذه ، ولم تبعث إلا على يدي شوقي ضيف وحنا فاخوري ، حيث تم تتميم الحكاية ورسم أبعادها الحقيقية أو الموهومة بشكل شبه تام .

في مقابل هذه الحكاية نجد رسائل بديع الزمان ترسم لنا أبعاد حكاية مؤلمة لبديع الزمان في نيسابور . ويتضح من بعض الرسائل أن البديع لم يصب حظّاً من الحياة

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) خطأ في إصلاح خطأ حول نشأة فن المقامات ، ص٥٩٠ .

الكريمة في نيسابور . فعلى الرغم من انتصاره على الخوارزمي في المناظرة المشهورة فإن حاله ازدادت سوءاً لدرجة أنه أصبح مُكدياً في شوارع نيسابور وأسواقها . ففي رسالة وجهها إلى الشيخ العميد كتب : «أنا أطال الله بقاء الشيخ العميد مع أحرار نيسابور في صفة لا فيها أعان ولا عنها أصان ، وشيمة ليست بي تناط ولا عني تماط ، وحرفة لا فيها أدال ولا عني تزال ، وهي الكدية التي عليّ تبعتها ، وليست لي منفعتها ، فهل للشيخ أن يلطف بصنيعته لطفاً يحط عني درن العار والافتقار ليخفّ على القلوب ظله ، ويرتفع عن الأحرار كله ، ولا يثقل على الأجفان شخصه بإتمام ما كان عرضه عليه من انشغاله ليعلق بأذياله ، وليستفيد من خلاله ، فيكون قد صان الفضل عن ابتذاله ، والأدب عن إذلاله ، واشترى حسن الثناء بجاهه كما يشتريه بماله ، وللشيخ العميد فيما يجيب به صنيعته من وعد ووفاء يتلو ما بعده على رأيه إن شاء الله»(١) .

لهذه الرسالة أهمية خاصة ، فهي تصور لنا حال البديع البائسة ، حيث انتهى في نيسابور إلى وضع مؤلم اضطره إلى الكدية والتسوّل ، وهو مصير مشابه لمصير أبي حيان التوحيدي حين كان يضطر ، مع علمه ومعرفته ، إلى أكل الخضر في الصحراء ، وإلى التكفُّف الفاضح عند الخاصة والعامة ، وإلى بيع الدين والمروءة . ويبدو أن مقامات البديع تمثّل ، من هذه الجهة ، صرخة اعتراض على هذه الحالة البائسة التي انتهى إليها الأديب الحرّ في القرن الرابع الهجري ، حيث كان يضطر إلى التسوّل والتكدي ليقتدر على العيش . يقول الإسكندري في المقامة المجاعية :

سخف الزمان وأهله
فركبت من شخصي مطيّه

وفي المقامة المكفوفية يقول :

أنا أبو قلمون
في كل لون أكون
اختر من الكسب دوناً
فإن دهرك دون
زجّ الزمان بحمق
إن الزمان زبون

(١) كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان ، ص٧٣ .

لا تـــكـــذبـن بـــعـــقـــل
مـــا الـعـــقـل إلا الجـنـون

وفي المقامة الساسانية يقول :

هــذا الـزمـــان مــشـــوم
كـــمـــا تـراه غــشـــوم
الحــمــق فـــيـــه مليـح
والـعـــقـل عـــيـــب ولـوم
والمـــال طـــيـــف ولـــكـــن
حـــول اللـئـــام يحـــوم

كيف يعقل أن يكون هذا البائس المكدي أستاذاً ومعلماً يحاضر تلاميذه في الأدب واللغة بكل برودة العلماء وضمور إحساسهم؟ غير أن حكاية أستاذية البديع يجب أن تظل سليمة لتبقى القراءة ذاتها سليمة ؛ لأن أي تقويض يمسّ بنية الحكاية سينتهي حتماً عند القراءة ، لأنها قطب القراءة ومركز الثقل فيها . فمن أجل ذلك كان لا بد من إزاحة حكاية كدية البديع وتسوله في أسواق نيسابور وشوارعها ليبقى مبدأ التثبيت أو التبئير (Focalization) (*) سليماً .

تمثّل المقامات ، من منظور فاخوري ، «موسوعة علمية كبيرة . وقد انحصر التعليم فيها ، بدء ذي بدء ، في علوم اللغة والبيان ، ثم تناول شتّى المعارف الشائعة ، ولا سيما الشكلية منها»[١] . ففي المقامات تجد القاموس اللغوي بألفاظه الغريبة وتعبيراته القديمة ، وهناك القاموس التاريخي وفيه إلمامة بأحوال الشعوب التي تقلبت في أجوائها المقامة ، وهنا بالذات تجدر الإشارة إلى أن هذه المعلومات التاريخية ليست سوى «إشارات وتلميحات ترد في سياق الحديث ، في غير سرد ولا تفصيل ، وهي من ثم

(*) «التبئير» مصطلح مستعار من فن التصوير في الأصل ، ثم استخدم في حقل السرديات بمعنى تحديد زاوية الرؤية من موقع محدد ، وهذا الموقع قد يكون شخصية من شخصيات الحكاية ، وقد يكون راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث . أما هنا فإننا نستخدمه بمعنى تثبيت فعل القراءة على بقعة محددة من النص ، بحيث تبقى بقية مناطق النص خارج منظور رؤية القارئ .

(١) الجديد في الأدب العربي ، ص٥٣٨ .

أقرب إلى المعجمية اللفظية منها إلى أي شيء آخر»[١] ، بل كثيراً ما تكون تلك المعلومات التاريخية مصاغة على هيئة أحاجي وألغاز . ومن هنا فلا ينبغي أن نتفاءل كثيراً لورود هذا الواقع التاريخي في هذه المقامات اللغوية ؛ لأن هذا الواقع ما هو إلا مسرد ألفاظ ، «فهي أسماء أكثر مما هي أحداث ، وهي تدليل أكثر مما هي تعليل»[٢] .

ومع القاموس اللغوي والتاريخي هنالك القاموس النحوي والعروضي والبياني والأدبي ، وغير ذلك «أمور أخرى كثيرة تناولها واضعو المقامات ، وجالوا معها في كل ميدان ، ولا هدف لهم إلا إظهار المقدرة ، ومدّ السلطان ، في طريق البراعة التعليمية»[٣] ؛ وذلك لأنها كانت الهدف الرئيسي من وضع تلك المقامات بحسب قراءة فاخوري .

ومع كل هذا ، كان لا بد لفاخوري أن يتعرض لقصصية المقامات الهمذانية ، ليس لأن المقامات تتظاهر باشتمالها على بنية سردية متميزة ، بل من أجل تفنيد أقوال من وقعوا في العمى بادعائهم أن المقامات ضرب من ضروب القصص أو التمثيل ، وذلك تمهيداً لسرد حقيقة المقامات للطالب ، «فقد أخطأ من عمل على حشر المقامات في باب القصص ، وضلّ من عد المقامة حكاية أو أقصوصة ، وأوغل في الضلالة من وجد في المقامات أصلاً من أصول التمثيلية الحديثة»[٤] . لكن هذا النفي لقصصية المقامات ما كان ليتم بهذه السذاجة . فإذا كان كل ذلك عمى وضلالة فمن أين منشأ هذا العمى والضلالة؟ من السخف أن نتخيّل أن قصصية المقامات كانت من حيث المبدأ مجرد فكرة أو ادعاء أو خلق دون واقع مطابق له أو مشابه في أسوأ الحالات . إن إصرار بعض الباحثين ، من أمثال فخري أبو السعود (١٩٣٧) ، ومارون عبّود (١٩٥٤) ، على الربط بين مقامات بديع الزمان وفن القصص لم يأت من فراغ ، ولم يكن افتراء دون دليل أو باعث . غير أن القضية ، من منظور فاخوري ، لا تنحصر بين قصصية المقامات أو عدمها ، بل القضية تدور حول تقدير حجم هذا الحُضور القصصي في المقامات ، ودرجته ، وأغراضه تحسّباً لنتائجه المحتملة .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٣٩ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٤) المرجع نفسه ، ص٥٤٠ .

ومن أجل أن يكون مبدأ تبئير فعل قراءة المقامات على التعليم ونقل المعارف الشكلية سليماً ، كان لا بد لحنا فاخوري أن يصوّب قراءته من أجل تقليص حجم حضور الشكل القصصي في المقامات إلى أقصى قدر ممكن . فبما أن بديع الزمان معلم بارع فإن هدف مقاماته يجب أن يكون منسجماً مع غاياته المبدئية أي أن يكون هدفاً تعليمياً . تلك مسلمة مبدئية في قراءة حنا فاخوري ، فالمقامة وجدت ، أول ما وجدت على يدي البديع ، لهدف تعليمي ، والذي حدث أن تلك المقامات لجأت إلى الشكل القصصي بهدف الترغيب والتشويق . فقد جرت المقامات على «أسلوب القصص ، إطاراً ترغيبياً ، وفي خطة الحوار ، يعتمد في بعض الأحوال ، إطاراً تمثيلياً»[1] . وهكذا ينتهي فاخوري إلى ما أكدّه شوقي ضيف من قبل من أن القصصية في المقامات مجرد وسيلة ترغيب للتلاميذ ، فهي مجرد غلاف خارجي ، إطار يستعان به على بلوغ الهدف الرئيسي . ولئن طغت تلك القصصية على بعض المقامات فما هو إلا شذوذ لا يعوّل عليه في قراءة حنا فاخوري ؛ إذ «ما كان الإطار ليعد أصلاً ، وما كانت الوسيلة لتحسب هدفاً ، وما كان العرض ليقوم مقام الجوهر»[٢] . ومن أجل إقناع الطالب ، المتلقي الأول لهذه القراءة بأدلة وبراهين قاطعة عمد فاخوري إلى عناصر القصة الحديثة معدداً وشارحاً بهدف مناقشة حظ المقامات الهمذانية من القصصية .

تتألف القصة الحديثة ، من منظور فاخوري ، من عناصر أساسية هي «الحادثة ، والسرد ، والبناء ، والشخصية ، والأسلوب» . ومن أجل إثبات قصصية المقامات أو عدمها يلزمنا ، من منظور فاخوري ، الاحتكام لهذه العناصر ، فنبحث في مدى توفرها في المقامات ، فإن توافرت عدت المقامات قصصاً ، وإلا فإنها ، كما أسلف فاخوري ، مجرد معرض لمعارف شكلية شتّى مثلها في ذلك كمثل المنظومات الشعرية .

أما من جهة الحادثة فـ«ليس في المقامة حادثة بالمعنى الدقيق للفظة ، لأنها تخلو من الحركة المتمثلة في فكرة عامة تتطور نحو ما تهدف إليه القصة»[٣] . فكل ما فيها موجه نحو الهدف الرئيسي منها وهو التعليم . وأما السرد فشأنه ، في قراءة فاخوري ،

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٣٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٤٠ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

مربك حقاً ، فصورته مشوّشة تجعل الدارس في حيرة من أمره .

يعرّف فاخوري السرد بقوله إنه «نقل جزئيات الوقائع بواسطة ألفاظ تعبّر عنها»[١] . وعلى هذا ، فثمة وقائع من جهة ، وثمة سرد لفظي لها من جهة ثانية ، وثمة وقائع كلية وأخرى جزئيات وقائع متناثرة تلملم بواسطة الألفاظ . بهذا التعريف تكون الحادثة هي الوقائع الكلية ، الحادثة في الواقع فعلاً ، ويكون السرد هو التعبير عن تلك الكلية الواقعية بألفاظ تجعلها مجرد أحداث لغوية أي كائنات من ورق ، كما يترتب على هذا التعريف أن تكون بين السرد والحادثة علاقة اقتضاء تنص على أن وجود السرد يستتبعه حتماً وجود وقائع مسرودة ، غير أن فاخوري ينفي أن تكون في المقامات أية حادثة ، لكنه ينص على أن «في المقامة سرد»[٢] . كيف يمكن التوفيق بين هذا التعارض؟ كيف يكون في المقامة سرد في حين أنها تخلو من أية حادثة؟ أهو سرد يشتغل في فراغ؟ أم إنه سرد لوقائع ميتة جامدة؟ نعم في المقامة سرد ، لكنه «سرد جزئي يأتي عرَضاً ، وليس له في السير تأثير تطوري ؛ وذلك أن جملة الحركة الكلامية في المقامة إنما هي مركب معلومات ، تثقل ظهره إثقال غزارة واتساع وعمق ، وإثقال حذلقة لا تدع مجالاً للتتبّع الفكري ، ولا للتمتع النفسي»[٣] ، فهو سرد يشتغل في فراغ من الوقائع الحيّة . وقبل فاخوري كان إرنست رينان قد دُهش حين أدرك أن المشكلة في «مقامات الحريري» ليست مشكلة اجتماعية ولا دينية ولا فلسفية بل لغوية نحوية وحسب! فالحريري ، والحكم يتعدى للهمذاني بحسب قراءة هذه الأجيال ، لا يعنى بالمسائل الحيوية الإنسانية ، ومن هنا «لا بد للمرء أن يدرس عن قرب هذا المشهد لاضمحلال الشرق من أجل أن يتصوّر النتائج الأليمة للنشاط الإنساني حين يعمل في فراغ ، ويستعيض عن إمتاع التفكير بالبلاغة الرائعة والسفسطة»[٤] . في المقامات إذن سرد لكنه ، من منظور رينان وفاخوري ، سرد جزئي عارض يشتغل في فراغ من أي محتوى حدثي أو فكري أو نفسي ، إنه حشد لألفاظ

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٤) «إرنست رينان» في : عبد الرحمن بدوي ، موسوعة المستشرقين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٣: ، ١٩٩٣ ، ص٣١٣ .

متلاحقة لا تمتلئ بحدث أو أي محتوى إنساني إطلاقاً!

أما البناء فإنه يكون فنياً ، من منظور فاخوري ، إذا اعتمد طرائق التشويق ، وكان متلاحم الأجزاء بحيث يتكون منه ما يسميه فاخوري «الوحدة الفنية» . لا يشك فاخوري في أن المقامات تفتقر إلى البناء الفني ؛ لأن التشويق فيها شبه مفقود ؛ إذ «التوجيه كل التوجيه إلى المادة العلمية ، سواء أكان هناك تلاحم أم تفكك ، فليس في المقامة «وحدة فنية» ترجى ، وليس فيها تلاحم يقصد»[1] ، وكل ما هنالك مجرد دروس قد تطول مخالفة مبدأ البناء القصصي ، وخاليةً من كل إمتاع وخفة ، ومشتملة على كل إغراب وحذلقة بالألغاز والأحاجي . وفي هذا السياق لا يتحدث فاخوري عن «وحدة» واحدة أو «بناء» واحد ، بل ثمة أبنية ووحدات عديدة ، لكنها جميعاً مفقودة في المقامات . فليس في المقامات وحدة فنية ، وليس فيها وحدة سردية ، وليس فيها بناء قصصي ، كما أنها تفتقر إلى المقدمة البنائية القصصية . فهي تعتمد المقدمة التقليدية النمطية «حدثنا عيسى بن هشام قال» . فليس في هذه المقدمة أي شيء من المقدمة البنائية في القصص ، والتي تنطوي على التعريف بما لا بد من معرفته لفهم السياق . وكنتيجة حتمية لانعدام كل تلك الأبنية والوحدات ، فقد جاءت الحبكة «متقلصة الظل في المقامات ، متضائلة الأثر تضاؤلاً يكاد يكون تاماً»[2] ، فليس ثمة مفاجآت ولا تشويق ، بل نتائج معروفة سلفاً ، فيكفي أن تقرأ المقامة الأولى كي تعرف مسار بقية المقامات اللاحقة .

كما هو واضح تنطوي المقارنة على عملية تقييم حادة للمقامات التي ظهرت كما لو كانت مجرد مسخ مشوه للقصة الحديثة . فأسلوب القصة «استرسال وطبعيّة وجري على سنن ما تقتضي الحال»[3] ، أما أسلوب المقامات فتراص لألفاظ وتراكيب وتعابير تتزاحم لتنقبض فيه العبارة انقباض إيجاز ، أو تسترسل استرسال ترادف واجترار ، حيث تحتشد مجاميع الحوشيات والألغاز والأحاجي . وهكذا ينتهي فاخوري إلى ما انتهى إليه الزيات بشأن جدول التمييز بين القصة بأسلوبها الطبيعي ، والمقامات بأسلوبها المصنوع ؛ إذ «الأسلوب في القصة أسلوب ، والأسلوب في المقامة

---

(١) الجديد في الأدب العربي ، ص٥٤٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٤١ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

غاية تصنيعية ، يقصد إليها المؤلف قصداً»[1] . وغريب حقاً أمر تحصيل الحاصل في الجملة الأولى «أسلوب القصة أسلوب» ؛ لأن هذه الجملة بهذه الصياغة تقتضي أن الأسلوب في المقامة ليس أسلوباً . كما أنها تتضمن تلميحاً إلى معايير تحدد ما هو الأسلوب وما هو عدمه ، أو تحدّد الأسلوب الجيّد وتميّزه من الأساليب الرديئة المصنوعة . فالأسلوب الجيّد أو الأسلوب الأدبي الحق هو أسلوب القصة ، الأسلوب الطبيعي التلقائي الذي يجري سلساً رقراقاً كمياه النهر حين لا تحدّها حدود أو سدود . ولأن المقامات تفتقر إلى هذا الأسلوب فإنها تخرج ، بذلك وبغيره ، من دائرة الفن (Art) والأدب (Literature) لتدخل في دائرة الحرفة أو الصناعة (Craft)[*] ، وذلك عبر مقابلة يمثلها الشكل التالي :

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٤٢ .

(*) هكذا يتم نفي الأدب المتصنع من دائرة الأدب والفن عموما ، في حين أن الفن ، من حيث الأصل ، عبارة عن مهارة من مهارات الصنع والعمل «A skill in making or doing» . كان النقد القديم عادة ما يقرن الأدب ، والشعر خصوصاً ، بالفنون الصناعية المختلفة ، ففي النقد العربي القديم لا يجري الحديث عن الشعر دون الرجوع إلى فنون الصناعات الجميلة كالزركشة والنسيج والخياطة والحياكة والصباغة والصياغة والنجارة والتحبير والتفويف والنقش والتصوير وغيرها . كما كان الشعر ، من منظور هوراس ، صناعة وحرفة تتشابه مع غيرها من الصناعات والحرف ، ولهذا كان الحديث عن السبائك المفرغة ، والوشي المنمنم ، والعقد المنظّم ، والخواتم ، والأساور ، والجواهر والأحجار الكريمة عادة ما يأتي في سياق الحديث عن الشعر والأدب . انظر على سبيل المثال :

١-قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ت ، ص٦٤-٦٥ وغيرهما .

٢-ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق : عبد العزيز المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د .ت ، ص٧ .

٣-عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، ط :٣ ، ١٩٩٢ ، ص٥٠ ، ٥١ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ .

٤-هوراس ، فن الشعر ، تر : لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط :٣ ، ١٩٨٨ ، ص١٣٨ ، ٢٠٩ .

٥- "Art", in World Book, Multimedia Encyclopedia, Standard Edition, 1997.

الفن	×	الصناعة
الأسلوب الطبيعي	×	الأسلوب المصنوع
القصة	×	المقامة

مرة أخرى يجري التمييز بين ما هو طبيعي في الأدب والفن وبين ما هو متصنع بهدف إخراج المقامات من دائرة الأدب والفن . ومرة أخرى يجري الحكم على المقامات عبر نص وسيط . فالأدب والفن ، عند فاخوري ، أصبحا مقرونين بسمات التلقائية والحرية والانطلاق في التعبير عن المشاعر والأفكار[1] . وعلى هذا ، تكون المقابلة سليمة ، والرؤية واضحة ، فبما أن المقامات لا تحيل على شيء وراء حشد الألفاظ ومجامع الأساليب فإنها شكل متصنع ، ومن ثم فإنها ليست من الأدب أو الفن في شيء . فالتصنع لا يكون إلا حيث يكون ثمة هدف واضح ، والهدف الواضح هذا يحيل الأدب من دائرة الفن إلى دائرة الحرفة والصناعة حيث الصانع لا الأديب على علم بالغ بماهية الموضوع المصنوع وأبعاده ، وذلك ما لا يجوز في الأدب التعبيري ؛ إذ في ذلك مخالفة لمبدأ رومانسي هام ، هو «البساطة» Simplicity ، البساطة في كل شيء ، في التفكير والتذوق والشعور والتعبير .

كل شيء في المقامات يمكن اكتشاف هزالته وانحطاطه حين يتم تبئير عدسة القراءة على عنصر واحد وحيد ، وهو تعليمية المقامات وأستاذية الهمذاني . حتى القصة التي كانت بمثابة منفذ المقامات إلى عالم الفن والأدب أصبحت ، من منظور فاخوري ، عديمة الجدوى «ضئيلة الفن مفككة العرى ، لا يشدّ أوصالها سياق محكم ، ولا تسير على عقدة تطور ثم تحلّ في سبيل الإمتاع (. . .) هكذا كان جوهر المقامة بسط معارف ، ورصف معلومات ، وجمع ألفاظ ، وتنميق أسلوب ، وكان ما سوى ذلك أعراضاً ووسائل»[2] ، بدءاً بالشكل القصصي ، وانتهاءً ببعض المظاهر الاجتماعية التي ورد ذكرها عَرَضاً في مقامات البديع .

منذ بدء القراءة يلاحظ حنّا فاخوري أن مقامات الهمذاني هي ثمرة من ثمرات أدب التسوّل والحرمان ، وكي تظلّ هذه الملاحظة سليمة كان لا بد لفاخوري أن يبحث في المقامات عن مظاهر مجتمع الهمذاني ؛ ذلك أن «الرجل ، وإن كان همه

---

(١) انظر : الجديد في الأدب العربي ، ص٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٤٢ .

في حشد المادة اللفظية واللغوية ، لم يستطع التفلت من قيود البيئة التي عاش فيها متأثراً بها ، وظهر ذلك الأثر في ما كتبه»[١] . فمن منظور فاخوري يستطع أي قارئ للمقامات أن يستشفّ تشكيلة الطبقات الاجتماعية المتعارضة ، ومظاهر اللهو والمجون ، وبعض العادات والتقاليد وطرائق المعيشة . . .كل ذلك يمكن استشفافه من وراء مجاميع الألفاظ وحشود الأساليب التصنيعية . غير أن المقامات تبقى في نهاية القراءة مجرد خزانة واسعة لطالبي العلوم الشكلية من لغة وبيان وعروض ونحو وصرف وتاريخ . . .وحتى مظاهر المجتمع السابقة لم تكن غير أثر شاحب اخترق المقامات عنوةً ، ولم يكن إطلاقاً من قصد البديع . يتحدث فاخوري في أكثر من موضع عن «تسرّب» تلك المظاهر الاجتماعية إلى المقامات الهمذانية[٢] ، كما لو أن تلك المظاهر قد انتقلت إلى مقامات الهمذاني خِفْيَةً ، وعلى حين غفلة من الهمذاني نفسه . فلم يكن من قصد الهمذاني أن يصوّر تلك المظاهر الاجتماعية إطلاقاً ؛ إذ كان كل همه أن يحشد في مقاماته ما أمكنه من ثروة لفظية بديعية تكون مادة تعليمية مناسبة لتلاميذ يستملونها ويتحفظونها ليقتدروا بها على الإنشاء الجميل . والأمر غريب حقاً ؛ إذ كيف سيقتدر هؤلاء التلاميذ على الإنشاء الجميل في حين أنهم يستملون ويتحفظون نصوصاً لغويةً ليس لها حظ وافر من الجمال؟ كل ذلك ناتج عن تبئير عدسة القراءة على الغرض التعليمي من المقامات ، وتقليص مشهد المقامات ليتناسب مع منظور عين القارئ الذي تمّ تبئيره في بؤرة ضيقة جداً لم تشمل من المقامات غير الدروس والقواميس والألغاز والأحاجي وحشود الألفاظ ومجاميع الأساليب ولا شيء غير ذلك .

وبهذا التبئير والتقليص كان طبيعياً أن تنتهي المقامات الهمذانية إلى نص متعفن من نصوص عصر الانحطاط والتحجّر . فعلى الرغم من أن مقامات الهمذاني ، في قراءة فاخوري ، لم تكن من نماذج عصر الانحطاط صراحة ، فهو يدرجها ضمن نماذج النثر في العصر العباسي ، فإن التشابه بين هذه المقامات كما شكّلتها قراءة فاخوري وشوقي ضيف وغيرهما ، وبين أدب عصور الانحطاط والتحجّر تشابه كبير يسمح لعين القارئ أن تنزلق بسهولة من نص لآخر ، بحيث لا يكون ثمة

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٥٠ .

(٢) انظر : المرجع نفسه ، ص٥٥٢ ، ٥٥٣ .

اكتراث بالتحديد الزمني الذي يضعه فاخوري ، أو باختلاف التسميات التي يبتكرها شوقي ضيف(*) . فكل ذلك لا يمنع من أن تكون المقامات نصاً ينتمي بالسمات والخصائص لعصر الانحطاط ، أو على أقل تقدير أن تكون نصاً جنينياً يمهّد لنماذج النثر في عصور الانحطاط التي غدت فضاءً زمنياً متخيّلاً يتشكّل من سمات ونصوص منحطة مشوّهة نتيجة لطغيان موجة السجع والبديع . إذا كان ذلك كذلك فإن هذه الموجة قد أغرقت مقامات البديع قبل أن تغرق نصوص عصر الانحطاط ، وإذا كان كُتّاب عصور الانحطاط قد «راعوا شكل الألفاظ أكثر من جوهر المعاني»(١) فمن قبلهم كان بديع الزمان ، بحسب فاخوري وغيره ، قد أعطى الأولية لبلاغة الألفاظ على بلاغة المعاني ، فالألفاظ هي جوهر المقامات أما المعاني فليست إلا عرضاً باهتاً ، وخيطاً ضئيلاً تنشر عليه الغاية التعليمية . وعلى هذا ، فإن مقامات بديع الزمان ، بتبئير عدسة القراءة على شكليتها ، وتعليميتها ، وخوائها الدلالي ، وعنايتها بحشد الألفاظ وشوارد اللغة والألغاز والأحاجي ، إنما تقدم نموذجاً مبكّراً ناضجاً لأدب عصور الانحطاط .

يلاحظ يوسف الخال مثلاً سنة ١٩٥٥ أن «أول ما يطالعك من مبنى الأدب العربي الحديث شكليته (Formalism) ، هذه الشكلية بعثتها نهضة القرن التاسع عشر ، ومن هنا يصح أن لا تدعى نهضة ، بل رجعة . كانت أساليب التعبير الكتابية حتى عصر هذه «النهضة» أقرب إلى الحياة ، فلما جاءت «النهضة» ابتعدت عنها ، فأخذت تنسج على منوال الحريري وبديع الزمان وأقرانهما من أئمة اللغة والبيان القدامى»(٢) ، وسواء أكانت المقامات في مقابلة مع القصة أم مع الكتابة العامية ، فالنتيجة واحدة ؛ إذ تظل المقامات كتابة تصنيعية مضادة لطبيعة البساطة والتلقائية في التعبير ، وبعيدة عن الحياة . ومن هذا المنظور تبدو نسبة شكلية مبنى الأدب

(*) من المعروف أن شوقي ضيف ابتكر تسمية «عصر الدول والإمارات» لتشمل الفترة الزمنية الممتده من ٣٣٤هـ إلى العصر الحديث ؛ وذلك عوضاً عن تسمية «عصور الانحطاط» أو«العصر المغولي» أو «العصر العثماني» وغيرها . انظر : شوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات : الجزيرة العربية ، العراق ، إيران ، دار المعارف ، د.ت ، ص٥ .

(١) الجديد في الأدب العربي ، ص٦٢٥ .

(٢) يوسف الخال ، دفاتر الأيام ، رياض الريّس للكتب والنشر ، لندن ، ١٩٨٧ ، ص١١ .

العربي الحديث وانحطاطه إلى المقامات أمراً طبيعياً لا يثير أي إشكال .

وبهذا يلتقي أفق الشعر الحديث أو الحداثي بأفق الرومانسية العربية المبكرة في أن كلا الأفقين قد شكّل صورة سلبية شكلية لمقامات بديع الزمان . فمن منظور يوسف الخال ، ليست المقامات الهمذانية أدباً إطلاقاً ، بل هي هرطقات تعليمية ، وهراء فارغ ، وشكل متعفن غرق في الشطارة اللغوية اللفظية ، فمات ومات فيه الإنسان والحياة . ولهذا أصبحت المقامات تستدعى تلقائياً كلما جرى الحديث عن شكلية الأدب وانحطاطه وسخفه وتعفنه . يلاحظ يوسف الخال ، في سياق تعليقه على قصيدة لشاعر «طليعي» شاب ، أن هذه القصيدة ، بإغراقها في القوافي وفوضى أوزانها ، تذكّر بمقامات الهمذاني المنحطة ، فـ«كأننا في عودة إلى «مقامات بديع الزمان والحريري» وأشباههما من بلغاء عصور الانحطاط»[1] . وقبل يوسف الخال كان جبرا إبراهيم جبرا ، وهو كيوسف الخال أحد نقاد وشعراء موجة الأدب العربي الحديث أو الحداثي ، قد أبدى سنة ١٩٥٣ ملاحظات تتوارد مع ملاحظات يوسف الخال ، وشوقي ضيف ، وفاخوري ، والزيات ، وإرنست رينان وغيرهم . فبالنسبة لجبرا إبراهيم جبرا ، يمكن ملاحظة حجم خواء الأدب العربي القديم حين نضعه في قبالة أدب الرواية الغربية الحديثة ، فـ«نحن حين أفقنا على حقيقة الفترة الراهنة ، شعر أدباؤنا الناشئون بفراغ جزء كبير من تراثنا الأدبي ، وبعدم انسجامه مع حاجاتنا المعاصرة ، فانصرفنا إلى الغرب ، وشرعنا في كتابة الرواية والمسرحية»[2] . بهذا التعسّف يتم تبرير شطب الأدب العربي القديم ، والانصراف إلى الغرب لتعويض الجزء الفارغ الكبير من تراثنا الأدبي . ونحن إذا استثنينا «ألف ليلة ليلة» من «تراثنا الأدبي» فإن مشهد الأدب العربي القديم يتقلص ليكون في حدود «المقامات» التي ظلت دهراً تتخبّط «في خضم السفسطات اللغوية»[3] . وهكذا يجري شطب المقامات ، كما جرى استبعادها من قبل ، بحجة أنها لا تنسجم مع الحاجات المعاصرة ، بل إنها قد تعيق رهان أولئك الأدباء في سبيل خلق أدب روائي عربي ينزع إلى فهم الإنسان والحياة .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٥٩ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا ، الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط :٣ ، ١٩٨٢ ، ص٤٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٥٠ .

لقد شكّلت تلك القراءات نمط تلق مهيمناً بلغ ذروته في حقبة زمنية امتدت من العقد الثاني من هذا القرن إلى العقد السّابع . وقد نجد مناطق تداخل قبل هذه الحقبة أو بعدها ، لكن يبقى التداخل غير التطابق ، فقد كانت لهذا النمط الغلبة بشكل واضح على أغلب القراء والمتلقين طوال تلك الحقبة بحيث لم يسلم من قبضته إلا القليل . فإذا استثنينا ، بتقدير أولي على الأقل ، فخري أبو السعود (١٩٣٧) ، ومارون عبّود (١٩٥٤) فإن مشهد التلقي في هذه الحقبة سيكون خالصاً لنمط التلقي الاستبعادي بشكل واضح . فقد كانت صورة المقامات التي شكّلها هذا التلقي تفرض نفسها بوصفها حقيقة المقامات التي لا تقبل النقاش . وعلى هذا ، فقد كان التلقي الاستبعادي للمقامات يشكّل أفقاً عاماً لا يمكن تجاوزه بسهولة في هذه الحقبة . لقد عدّ أحمد أمين ، في «ظهر الإسلام» ، مقامات بديع الزمان ضرباً جديداً من الأدب ظهر بتأثير طائفة أهل الكدية والساسانيين . وهذا ما جعل مقامات الهمذاني ، من منظور أحمد أمين ، «مصدراً كبيراً لدراسة الحياة الاجتماعية في زمانه»[1] ، فهي من هذه الجهة تعبّر عن حسن خيال ، وقوة ابتكار ، ووقوف على أحوال الزمان قلّ أن يوجد له مثيل في ذلك العصر . بيد أن أحمد أمين ، كغيره من قراء هذا الجيل ، يظل واقعاً تحت سيطرة نمط التلقي العام ، ووفياً لموقف أهل جيله الذي لم يعرف من المقامات غير أنها أدب ألفاظ دُبّج لغايات تعليمية تلقينية ولا شيء غير ذلك . ففي مقال بعنوان «أدب اللفظ وأدب المعنى» منشور في «فيض الخاطر» لم يجد أحمد أمين مثالاً على أدب اللفظ في الأدب العربي كله أظهر من مقامات الهمذاني والحريري . فإذا كان في كل أمة ، بحسب أحمد أمين ، أدب لفظ وأدب معنى ففي الأدب العربي أمثلة واضحة لهذه القسمة ، «فمقامات الحريري والبديع أدب لفظ لا معنى ، قلّ أن تعثر فيها على معنى جديد ، أو خيال رائع ، وهما من الناحية القصصية في أدنى درجات الفن ، ولكنهما تؤديان غرضاً جليلاً من الناحية اللفظية ، ففيهما ثروة من الألفاظ والتعبيرات لا تقدّر»[2] ، وبذلك تبقى ميزة المقامات محصورة في هذه الثروة اللفظية والتعبيرية فقط . أما لماذا لجأ الهمذاني والحريري لحشد مقاماتهم بهذه الثروة اللفظية فتفسير أحمد أمين يتطابق مع

(١) أحمد أمين ، ظهر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، ط :٥ ، ١٩٦٩ ، ج :١ ، ص٢٧٢ .

(٢) أحمد أمين ، فيض الخاطر ، مكتبة نهضة مصر ، د.ت ، ج :١ ، ص٣٠٣ .

التفسيرات اللاحقة عند شوقي ضيف وحنا فاخوري وغيرهما . فأغلب الظن أن بديع الزمان والحريري قد «قصدا إلى تعليم اللغة وإمداد المتعلم بثروة كبيرة من الألفاظ والأمثال والتعبير ، وتحايلا على ذلك بهذا الوضع الجذاب ، فإذا كانا قصدا إلى ذلك فقد نجحا نجاحاً تاماً»(١) ؛ لأنهما كانا ، من منظور أحمد أمين ، وفيين لغرضهما التعليمي الأول ، لكن ماذا يحدث لو أغفلنا قليلاً غاية المقامات التعليمية المزعومة؟ كيف ينظر أحمد أمين للمقامات حين يتم تجاهل تلك الغاية؟

بالنسبة لأحمد أمين ليست المقامات أكثر من نصوص احتشدت فيها ثروة كبيرة من الألفاظ والأمثال والتعبيرات القديمة ، وحين تكون هذه الثروة محشودة لغاية غير التعليم فإن الحكم سيكون قاسياً جداً ، خصوصاً بعد أن جرّدها أحمد أمين من أية غاية فنية أو معنوية . للمقامات ميزة واحدة ووحيدة ، وذلك فقط إذا كانت تلك الميزة موظفة لغاية تعليمية ، أما لو كان القصد غير ذلك فإن بديع الزمان والحريري وشعراء القرون المظلمة سواء ، وحتى لو كان قصدهما غير ذلك «فلأنهما وشعراء القرون المظلمة بعد سقوط بغداد وكتابها أدباء ألفاظ ، رواء في العين ، ولا شيء في اليدين ، بل إن أدب كثير منهم لا هو أدب لفظ ولا هو أدب معنى ، يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً»(٢) ، وبالفعل لا تعد المقامات ، من منظور أغلب قراء هذا النمط ، من الأدب في شيء ، فهي أشبه بالسراب يتباعد كلما اقترب منه!

وفي دراسة كانت في الأصل أطروحة أكاديمية تهدف إلى إثبات معرفة العرب بالأدب القصصي ، يلاحظ موسى سليمان أن المقامات ، الهمذانية والحريرية ، تعد ضرباً من ضروب القصص العربي الأصيل ، لكنه ، للأسف ، كان مجرد «قصص لغوي»(٣) لا يستحق أن يدرس . وعلى صعيد آخر ، وفي أطروحة أكاديمية أخرى سنة ١٩٦٣ يرى عبد المحسن طه بدر أن المقامة من أهم الأشكال القصصية المعترف بها في الأدب العربي القديم ، وهي – وإن كانت تشير أحياناً إلى بعض مظاهر الفساد في المجتمع – «تهتم بتعليم اللغة»(٤) قبل أي شيء ، كما أنها تمثل شكلاً قصصياً لا يقوم

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٠٣ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) موسى سليمان ، الأدب القصصي عند العرب ، دار الكتاب ، بيروت ، ١٩٥٠ ، ص١٨ .

(٤) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط :٥ ، د .ت ، ص٦ .

على شيء سوى «الوعظ والتعليم المباشرين ولا يعتمد على الخيال أو على الإغراق فيه»[١] . وهذا ، من منظور المؤلف ، هو سبب ضعف العناصر القصصية والروائية فيه إلى أقصى حد حتى لتوشك الصلة بين هذا الشكل وبين النشاط القصصي أن تصبح صلة غير مباشرة أو معدومة .

لقد شكّل نمط التلقي الاستبعادي أفقاً عام يصعب تجاوزه أو اختراقه ، ولذلك لم يفلت من قبضته إلا القليل ، غير أنه ، وكما يحدث لأي نمط تلق حين يبلغ درجة كبيرة من الترسّخ والثبات ، بدأ يتعرض ، منذ العقد السابع ، للتشويش والمعارضة والرفض ، حيث شعر بعض القراء أن هذا النمط قد وصل إلى طريق مسدود ، وأنه قد استنفد جميع إمكانياته ، كما أنه قد انزلق من القراءة إلى المحاكمة التي انتهت بتجريم نص عربي أصيل كان حرياً بأولئك أن يفتخروا به ، ويباهوا به غيرهم من الأمم ؛ لأن هذا النص كان ، من منظور التلقي الجديد ، باكورة الفن القصصي والدرامي عند العرب . ومن جهة أخرى يعدّ هذا النص شكلاً أدبياً فريداً اختص به الأدب العربي ، ولا يكاد يعرف له وجود عند الأمم الأخرى ، إلا تلك التي اقتبست هذا الشكل من الأدب العربي كالفرس واليهود الأسبان وغيرهما ، ومن هذا الجانب فهو يقدم فرصة ثمينة للمهتمين بدراسة «الأدب المقارن» من حيث تتبع سلسلة التأثيرات التي أحدثها هذا النص في الآداب الأخرى من جهة ، ومن حيث الكشف عن «النموذج الإنساني» الفريد الذي شكّله هذا النص العربي القديم من جهة أخرى .

كان مشهد التلقي الاستبعادي يؤذن بالزوال من أجل ظهور نمط تلق جديد ، سيكون ردّ فعل عنيف ضده . فحركة التلقي صعود وهبوط ، فعل ورد فعل . فعندما يسيطر تلق ما على الساحة لفترة طويلة من الزمن فإنه سيولّد نقيضه حتماً . فانتصار نمط من أنماط التلقي عادة ما يكون مقدمة لبداية انحساره وتراجعه . وهكذا فأي نمط تلق يبلغ درجة من الثبات والمصادقة الجماعية التامّة على كفاءته إنما يؤذن بقرب نهايته وزواله وضرورة ظهور بديل له ، يحلّ محله ، ويكون له أدوات وأعراف قراءة ومعجم ومفاهيم أكثر تطوراً من سابقه ؛ إذ ماذا سيبقى لقراءات هذا النمط لتقوله؟ يشعر المرء بأن كل شيء قد قيل ، ولم يعد ثمة مجال للابتكار في القراءة في ظل

---

(١) المرجع نفسه ، ص٦ .

هذا النمط ، لم يعد غير احتمال التكرار واجترار مضامين القراءات السابقة . ومن هنا تولّدت الحاجة إلى استبعاد هذا النمط الذي وصل إلى حد التخمة ، وذلك لصالح ظهور نمط تلق جديد ، يصدر عن أفق مختلف تماماً عن ما صدر عنه التلقي الاستبعادي والإحيائيّ معاً ، وتكون له أدوات وأعراف جديدة ، ومعجم مصطلحات ومفاهيم مختلفة ، وسيكون لكل ذلك دور كبير في شطب صورة مقامات البديع السلبية التي شكّلها نمط التلقي السابق ، وتأكيد صورة جديدة وموقف مختلف أبرز ما يميّزه أنه أكثر تعاطفاً مع المقامات ، وأشدّ حماساً في الدفاع عنها .

الفصل الثالث:

تعديل أفق الانتظار: التلقي التأصيلي لمقامات بديع الزمان

- هوس التأصيل أو البحث المحموم عن الكنز
- إعادة تصنيع المقامات : القراءة واختراق كثافة النص
- إعادة التأويل وإعادة التصنيف
- تغيير مواقع التبئير
- مأزق التأصيل وتحولات التلقي
- استيعاب الشذوذ وانبثاق قراءات جديدة

«إننا استعرضنا طائفة من المقامات القصصية ، وبيّنا أنها يمكن ، من الناحية الفنية ، اعتبارها أقاصيص ، لأننا وجدنا معظم المقومات القصصية الفنية توفّرت فيها (. . .) فقد عرضنا هذه المقامات القصصية الهمذانية على محكّ قواعد القصة الفنية ، فثبتت لها ، وخرجت منها ظافرة»

عبد المالك مرتاض

كانت الأجيال السابقة تنأى بأقصى ما تملك عن التراث، أو عن الشعور بأي امتداد له فيها. فأغلب هذا التراث جامد عقيم شكلي لفظي، ولا يعدو كونه حذلقة لغوية ثقيلة، فغدا بذلك قرين إطار مرجعي مرفوض جملة وتفصيلاً. كان سلامة موسى مثلاً، وهو أكثر أبناء ذلك الجيل تطرفاً في رفض التراث، لا يعرف من الأدب العربي القديم غير أنه أدب فقاقيع زائف، أو أدب الترف الذهني الذي ينأى بنفسه عن القيم والأوزان الإنسانية العصرية، أو أدب التسلية للملوك والسلاطين والخلفاء. فالأدب العربي، من هذا المنظور، لا يعدو كونه مجرد ركام سخيف من الشروح والتعقيبات والنوادر والقصص والأشعار التي لا غاية لها سوى تسلية الخلفاء وطرد السأم عنهم. وهو ما جعل الماضي، في متخيّل بعض أولئك الرواد، يذكّر دائماً بالجمود والعقم والموت والهلاك. فعندما تخمد الحياة «أو تهمد في الشعب تهفو إلى الماضي وتثير ذكرياته في اشتياق كما لو كان يشتاق إلى الموت. لأن في الماضي كثيراً من سمات الموت، بل هو موت»[(١)]. وعلى النقيض من ذلك كان الغرب قرين قيم إنسانية كبيرة، كان تمثيلاً للحياة الإنسانية العصرية وقيم التقدم والحرية والعدالة. يكتب سلامة موسى ناقماً على من يدرس الماضي العقيم: «وهم لا يكادون يحسون أو يعقلون أن مصر الناهضة تعمل للانتقال من ثقافة الشرق القديمة إلى ثقافة الغرب العصرية، ثقافة الصناعة والعلم والديمقراطية والاشتراكية»[(٢)]. وللغرض ذاته كتب توفيق الحكيم مطالباً بضرورة التأثر بالحضارة الغربية، فـ«نحن نعيش اليوم في عصر حضارة عظيمة هي الحضارة الأوربية فأي جهل منا بفرع من فروع هذه الحضارة معناه التخلف والقعود»[(٣)]. ومن هنا فإذا أردنا التقدم واللحاق بركب الحضارة الإنسانية فعلينا التشبث بقيم الحضارة الغربية، ونبذ قيم العرب الأقدمين أو تجاوزها؛ إذ الوقوف عندها لا يعني غير الحمق والعمى.

بدأت هذه الصرخات المدوية تخفت شيئاً فشيئاً منذ منتصف هذا القرن، حيث كان الجيل الأكبر من القراء والمثقفين - الذين اضطلعوا بحركة التجديد الأولى - يتوارى، وذلك جنباً إلى جنب مع خفوت نبرة «قراءة التعبير» الرومانسية للأدب

---

(١) سلامة موسى، الأدب للشعب، مؤسسة الخانجي بمصر، ١٩٦١، ص٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٨.

(٣) توفيق الحكيم، زهرة العمر، القاهرة، ط:٤، ١٩٥٥، ص١٦٩.

العربي القديم . فقد أخذ هذا النوع من القراءة يخفت عن ذي قبل ، وذلك مع الارتفاع التدريجي لنبرة قراءات مغايرة تتجاوز الرومانسية ونظرية التعبير ، وتبشر بأدب جديد وتلق مختلف . فكانت البداية مع القراءات التأصيلية للتراث . وذلك منذ أواخر الخمسينات وبداية الستينات .

بدأ ذلك مع قراءة فاروق خورشيد في «في الرواية العربية» (١٩٥٩) ، ومصطفى الشكعة في «بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية» (١٩٥٩) ، ثم تلاحقت بعد ذلك أعداد متدافعة من القراءات المدفوعة بغاية تأصيلية واضحة ، ومدفوعة برغبة جارفة في العثور على أصول عربية قديمة للفنون الأدبية المستحدثة كالقصة ، والمسرحية ، والمقالة ، كل ذلك ليثبت «لأعداء الثقافة العربية الإسلامية أن الفكر العربي لم يكن قاصراً في يوم من الأيام ، ذلك أنه أسهم في الفنون الإنسانية (. . .) بقدر وافر وتقدمي في ذات الوقت»[١] ، ولا سيما في مجال فن القصة ، والمقالة ، والمسرحية ، وهي الفنون التي كان أغلب المستشرقين وبعض الدارسين العرب السابقين ينكرونها على الأدب العربي .

كانت هذه القراءات تنطلق من أفق يبدو كأنه النقيض الحاسم للأفق الذي انطلقت منه حشود متدافعة من القراءات التي بدأت بمحمد حسين هيكل والعقاد وسلامة موسى وأحمد حسن الزيات وأحمد أمين وحتى زكي مبارك ، واستمرت متواصلة مع شوقي ضيف وحنا فاخوري ومحمد يوسف نجم وعلي الوردي وأنور الجندي وغيرهم . فبعد أن كان سلامة موسى يصرخ بأن «الأدب العربي القديم لا يهمنا»[٢] ، وأن مجتمعنا لم يعد «في حاجة إلى البهارج والزخارف البديعية»[٣] ، وبعد أن كان توفيق الحكيم ، أو أي قارئ من جيله ، لا يجد أي حرج في وصف الأدب العربي بالقصور والنقص ، بعد ذلك كله أصبح أغلب النقاد يتحدث عن عظمة التراث وعمقه وضرورة الكشف عن امتداداته فينا بأشكاله المختلفة . فبما أن «ميراث الفرد من تاريخ أمته يؤثر في سلوكه مثلما تؤثر طريقته في كسب قوته»[٤] ،

---

(١) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص١٣٨ .

(٢) الأدب للشعب ، ص٥٦ .

(٣) سلامة موسى ، البلاغة العصرية واللغة العربية ، مكتبة المعارف ، ١٩٦٤ ، ص١٠٦ .

(٤) الأدب في عالم متغيِّر ، ص٢٣ .

فإن الأدب العربي الحديث، كما يقرّر أغلب أبناء هذا الجيل، امتداد طبيعي لتراث أصيل وغني، حيث القصة الحديثة امتداد للمقامات القديمة، والمسرح الحديث موصول بالأشكال المسرحية الجنينية في التراث القديم. ومن السذاجة بعد ذلك «أن نتصوّر أن هذا التحوّل معناه أننا قطعنا الوشائج التي تصلنا بالماضي. فعوامل الوراثة والبيئة يظل لها فعلها المستمر خلال فترات التغيّر»(١). ومن هنا يصبح النقد الموجه للتراث موجهاً، بشكل مباشر أو غير مباشر، إلى الذات العربية الراهنة، ومن الجهة ذاتها يكون الانتصار للتراث انتصاراً للذات الراهنة بشكل أو بآخر.

لقد بُعثَ التراث في التلقي الإحيائي بهدف ترهينه لتحصين الذات ضد الأجنبي الطامع، وهو هنا يستحضر مرةً أخرى ولدواع تتشابه، إلى حد كبير، مع الدواعي الإحيائية. فقد تم استحضار التراث هنا ليكون شاهداً على مدًى تقدمنا وأصالتنا الابتكارية ضد الأعداء من مستشرقين حاقدين وعرب مستغربين «لا يريدون أن يعترفوا لنا بفضل حتى في الأمور الظاهرة كالشمس في رأد الضحى»(٢).

ومن هنا جاء ردّ الاعتبار للمقامات مع بداية الستينات ضمن حركة شاملة، كانت تهدف إلى عودة الاعتبار للتراث العربي القديم بمختلف تجلياته، بحيث يستطيع المرء أن يلحظ مدى اختلاف صورة التراث بين فترتين زمنيتين متعاقبتين، بين العقود الأولى من هذا القرن وبين النصف الثاني منه، حيث اختلفت صورة التراث اختلافاً واضحاً من سلبية كلياً إلى إيجابية كلياً، ومن رغبة حاسمة في الانقطاع عنه إلى رغبة مشبوبة في الاتصال به والانتظام داخله.

وبالنسبة للمقامات يمكننا ملاحظة أننا نقف على بدايات تشكّل أفق جديد، وذلك منذ القراءات التي بدأت في الظهور في أواخر الخمسينات فصاعداً، كما يمكننا أن ندلل على ذلك بذكر العديد من الدراسات والمؤلفات التي بدأت في الظهور منذ أواخر الخمسينات، حيث ابتدأ من جديد النقاش حول أصالة المقامات وتأثيرها في الأدب الحديث، وإعادة تصنيفها انطلاقاً من كونها قصة أو مسرحية أو غير ذلك. ففي عام ١٩٥٩ كتب مصطفى الشكعة دراسته الرائدة عن «بديع الزمان الهمذاني

---

(١) القصة القصيرة في مصر، ص د - هـ.

(٢) مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، عالم الكتب، بيروت، ط ١: ١٩٨٣ (؟)، ص٣٩٢.

رائد القصة العربية والمقالة الصحفية» ، وفي العام ذاته صدر كتاب فاروق خورشيد «في الرواية العربية : عصر التجميع» ، ثم بعد ذلك توالت الدراسات والمؤلفات التي كانت تعبّر عن شعور قوي بضرورة «التأصيل» والارتباط بشكل أو بآخر بالتراث العربي القديم . ففي عام ١٩٦٢ نشر العقاد مقالاً ذا دلالة لافتة فيما نحن بصدده ، وهو بعنوان «المقامة بين المحافظة والتجديد» ، وفي عام ١٩٦٤ أعاد محمد غنيمي هلال نشر دراسته عن «النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة» ، ثم ظهر من بعد ذلك كتاب «قالبنا المسرحي ١٩٦٧» لتوفيق الحكيم ، و«نقد ودراسة وتطبيق ١٩٦٧» لأحمد كمال زكي ، و«القصة القصيرة في مصر ١٩٦٨» لشكري عيّاد ، و«القصة في الأدب العربي القديم ١٩٦٨» لعبد المالك مرتاض ، و«رأي في المقامات ١٩٦٩» لعبد الرحمن ياغي ، و«فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ١٩٧٠» لعلي الراعي ، و«فن المقامات في الأدب العربي ١٩٧٠» لعبد المالك مرتاض ، و«المسرح العربي ، من أين وإلى أين؟ ١٩٧٢» لسلمان قطاية ، و«أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ١٩٧٤» لمحمد رشدي حسن وغير ذلك من القراءات التي كانت تنطلق من رغبة قوية في الانتصار للمقامات والدفاع عنها ، وذلك بإعادة قراءتها من منظور جديد ، ولغاية مختلفة ، وبالانطلاق كذلك من أفق مغاير .

١. هَوَس التأصيل أو البحث المحموم عن الكنز

لم يكن التأصيل، في أي لحظة من لحظات التلقي السابقة، هاجساً انشغل به النقاد كما هو الآن، حيث هاجس التأصيل يتملك أغلب قراء هذه الفترة، حتى أصبح الحديث عن التأصيل، من منظور ناقد كشكري عيّاد، يعبّر عن شعور بالنقص واندفاع نحو التعويض. فقد كانت أغلب القراءات التي ظهرت في هذه الفترة مأخوذة، بدرجات متفاوتة، بهاجس التأصيل، بمعنى الرغبة الشديدة في البحث عن أصول في تراثنا القديم لكل ما هو جديد مستحدث. فمن منظور هؤلاء القراء ثمة أصول في أدبنا القديم لكثير من الفنون والأشكال الأدبية المستحدثة، بل كان أغلب أولئك يصرّ على أن التأصيل ضرورة قومية ينبغي أن تكون شاملة وعميقة. ويبيّن شكري عياد ذلك حين يذكر أن «مهمة «الجيل الأوسط» - مهمة أرجو ألا تكون قد أفلتت بعد من أيديهم - هي أن يجعلوا التغيير «تأصيلاً»، أن يعيدوا - بالطرق العلمية - دراسة الأشكال المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق مطلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكاً لهذا الشعب العربي، وافية بمقاصده. وليست هذه - فيما أحسب - مهمة الجيل الأوسط وحده، بل هي مهمة أجيال عدة قادمة»[1].

إن التأصيل من حيث هو دراسة للأشكال الأدبية المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة يقتضي أن يكون لهذه الأشكال الجديدة المقتبسة أصلاً انبثقت عنه، ثم أخذت في التطور فيما بعد. فليست هذه الأشكال بأشكال مستحدثة جاءتنا تامة ناجزة مكتملة كحقائق مطلقة من ثقافة غير ثقافتنا، ومن تراث غير تراثنا. ومعروف أن الأشكال المقتبسة التي يشير شكري عياد إليها هي في المقام الأول القصة والمسرح، وهي بالتحديد الأشكال التي لم يكن أغلب قراء النمط السابق يشك في أنها أشكال غربية صرفة، اطلع عليها العرب مؤخراً فترجموها ونقلوها إلى أدبهم، كما كان الحديث عن خلو الأدب العربي من هذه الأشكال الغربية قرين الحديث عن عقم هذا الأدب وضحالته، هكذا كما لو كان وجود تلك الأشكال في ثقافة ما دليلاً قاطعاً على درجة التمدن التي بلغتها هذه الثقافة، ولهذا كان الربط بين هذه الأشكال الغربية المستحدثة، وبين عمق الخيال، وسمو العقلية، ودرجة التمدن البشري في

---

(١) الأدب في عالم متغيّر، ص٢٠.

المجتمع ربطاً شائعاً ، لا يثير أي إشكال بين أولئك القراء ، حيث طبقية الفنون انعكاس مباشر لطبقية المجتمعات البشرية ، كما يؤكد ذلك كل من نجيب الحداد ، وروحي الخالدي ، وأحمد ضيف ، ومحمد حسين هيكل ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقي ، والعقاد ، وأحمد أمين ، وغيرهم الكثير .

كان أولئك القراء ينطلقون في قراءتهم للأدب العربي القديم من منظور تطوري يربط بين تطور المجتمع من جهة ، وتطور الأدب من جهة ثانية ، وهي الفكرة ذاتها التي قدّمها فيكتور هوجو في مقدمة «كرومويل» . وخلاصتها أن الأدب قد تقلّب مع البشرية في ثلاثة أطوار ، فالشعر الغنائي كان في العصر البدائي ، والملحمي في العصر القديم ، والدرامي في العصور الحديثة . وعلى هذا ، يكون ثمة إذن مساران متساوقان ، حيث الأدب يقطع المسار ذاته الذي يقطعه المجتمع الذي ينشأ فيه . ومن هنا فإن القول بخلو الأدب العربي من الشكل الملحمي والدرامي يعني أن المجتمع العربي وقف عند الطور البدائي الأول من أطوار التمدن البشري .

لقد طبّق كثير من القراء ، كروحي الخالدي ، ونجيب الحداد ، وأحمد ضيف ، وتوفيق الحكيم وغيرهم ، فكرة فيكتور هوجو على الأدب العربي ، وانتهوا جميعاً إلى أن الأدب العربي وقف عند الشكل الأول من أشكال الأدب ، واستتباعاً لهذه النتيجة ، فإن الحياة العربية قد توقفت عند الطور الأول من أطوار التمدن البشري ، أي القرون البدائية الأولى وعصر الأولين . وحتى نجيب الحداد الذي استشعر خصوصية تطور الأدب العربي وتفرده ، لم يخرج لنا بشيء جديد ؛ ذلك أن الأدب العربي ، من هذا المنظور ، لم يتأثر كثيراً بانتقال العرب من طور البداوة إلى طور الحضر أو الحضارة المدنية . فقد كان التأثير ، من منظور نجيب الحداد ، طفيفاً وشكلياً ، مسّ الألفاظ والأساليب دون أن يلامس الشكل الأدبي ، فبقي الأدب العربي مفتقرا إلى الأدب القصصي التمثيلي حتى العصر الحديث ، حين «انتقل هذا الفن إلينا في هذه الأيام ، واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية»[(١)] ، فكان هذا الانشغال ، من هذا المنظور ، بمثابة الإعلان عن دخولنا ، نحن العرب أدباً وحضارة ، في الطور الأخير من أطوار التمدن البشري التي حددها فيكتور هوجو!

على صعيد آخر ، كانت تأكيدات بعض المستشرقين عن قصور الأدب العربي ،

(١) مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، ص١٤٤ .

أو الفكر العربي تتشابه كثيراً مع تأكيدات النقاد العرب السابقين . فقد كان رأي إرنست رينان عن دونية العقل العربي - أو السامي بحجة انعدام الميثولوجيا والقصص في أدبهم - سائداً ومعروفاً ، تجده عند العقاد كما تجده عند أحمد أمين والشابي . وحين كتب المستشرق أوليري عن الإنسان العربي ، وكونه ضعيف الخيال ، جامد العواطف ، لم يكن من أحمد أمين إلا أن ردّ عليه بإثبات ما رام نفيه وتفصيله ، وذلك حين وجد أن ضعف الخيال عند العرب حقيقة واقعة ، منشأها خلو ذاك الأدب من الفن القصصي والتمثيلي ، فـ«أما ضعف الخيال فلعل منشأه أن الناظر في شعر العرب لا يرى أثراً للشعر القصصي والتمثيلي ، ولا يرى الملاحم الطويلة التي تشيد بمفاخر الأمة ، كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي ، ثم هم في عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب في تأليف الروايات ونحو ذلك . . .»(١) . ومن هنا تمثّل ذلك كله في نظر هذا الجيل الجديد في صورة اعتداء سافر وهجوم مقصود اشترك فيه بعض المستشرقين وبعض العرب ضد العقلية العربية ، والأدب العربي ، اللذين اتهما بالفقر والضحالة والعقم والسذاجة ؛ بحجة أنهما لم يعرفا الأجناس الأدبية الغربية كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة . فكان هذا الهَوس في التجني على الأدب العربي ، ومن ثم العقل العربي ، باعثاً قوياً على هَوَس مضاد وعنيف من قبل نقاد هذا الجيل الذي يسميه عيّاد بـ«الجيل الأوسط» ، حيث شكّل هذا الجيل نمط تلقٍ عنيف اتسم بروح دفاعية واضحة ، وتشكيلة انفعالية بارزة ، ولعل قراءة فاروق خورشيد «في الرواية العربية» تكون أظهر قراءة في هذا المجال ، وأكثرها تمثيلاً لطبيعة القراءة في هذه الفترة ، وأشدها تحمساً وعنفاً في الوقت ذاته .

يلاحظ فاروق خورشيد أن فن الرواية «أخذ يحتل تدريجياً مكان الصدارة في حياتنا الفنية ، وأصبح يشغل القسط الأكبر من اهتمام المنتج والمتلقي والناقد جميعاً . .كما أصبح يحظى باهتمام الكثيرين من الدارسين يحاولون أن يضعوا له القواعد والأصول»(٢) . إلا أن غاية خورشيد لم تكن تتمثل في أن يضع لهذا الفن قواعد أو أصولاً كما رام ذلك نقاد كثر في هذه الفترة ، بل كانت غايته أن يبحث عن تلك الأصول في التراث العربي القديم . ومن هنا وُضعت تأكيدات الأجيال السابقة

---

(١) أحمد أمين ، فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط :١١ ، ١٩٧٥ ، ص٣٦ .

(٢) فاروق خورشيد ، في الرواية العربية : عصر التجميع ، دار العودة ، بيروت ، ط :٣ ، ١٩٧٩ ، ص٩ .

عن نشأة هذا الفن في أدبنا موضع مساءلة وشك كبيرين ؛ إذ «من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أنَّ هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له ، نقلناه من صور الحضارة الغربية ، وقلدناه محاكين ما نقلناه»[١] .

كانت حجة خورشيد تتلخص في أنه من غير المعقول أن يصل فن الرواية في أدبنا الحديث إلى ما وصل إليه من تقدم في فترة وجيزة جداً ؛ إذ ليس الأدب «بدعة تنقل فتحتذى ثم ما تلبث أن تؤصّل نفسها عند المقلدين ، إنما الأدب جزء من طبيعة الشعب ، وحتى يستطيع لون جديد من الإنتاج أن يدخل ويزدهر عند شعب من الشعوب لا بد أن يستغرق من الزمن والتطور ما يوائم بين مزاج هذا الشعب وبين الفن الجديد»[٢] . فإذا تعذر نسبة ما وصل إليه فن الرواية في الأدب العربي الحديث من تقدم ونضج إلى الترجمة والنقل والتقليد فلا بد من البحث عن نسب آخر غير الغرب ، وسبب آخر غير النقل والتقليد . كانت دراسة خورشيد تصدر عن الرغبة القوية في البحث عن إجابة معقولة ومقنعة عن هذا السؤال : أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربية؟ فإذا كانت إجابات الأجيال السابقة جازمة قاطعة بالنفي ، فإن إجابة خورشيد جازمة قاطعة بالإثبات ، وإذا كان ميخائيل نعيمة قد صرخ في مطلع النهضة مطالباً بضرورة الترجمة : «فلنترجم» ، فإن فاروق خورشيد يصرخ في هذه الفترة بضرورة الرجوع إلى التراث : «فلنقرأ تراثنا» ، فلنستوعبه ونستلهمه ونضعه في مكانه الصحيح في ركب الحضارة .

تعبّر كلتا الصرختين السابقتين عن موقفين متعارضين وإجابتين تقعان على طرفي نقيض . وبقدر ما كان الاختلاف في الإجابتين نابعاً من اختلاف في أفق التلقي العام ، فإنه كان تعبيراً عن اختلاف في التأويل ، اختلاف في تفسير المقصود بالقصة والمقصود بالرواية على وجه التحديد . فبالنسبة للأجيال السابقة كانت القصة قرينة الحديث عن شكل أدبي مخصوص له قواعده وأصوله الفنية التي يجب التزامها وترسّمها دون انحراف . أما عند خورشيد فهو لا تعنيه تلك القواعد والأصول التي استنبطت من الرواية الغربية في القرون الأخيرة ، بل إن الرواية ، من منظوره ، هي في المقام الأول طريقة من طرق التعبير عن روح الشعب ، وفن إنساني اشتركت كل

---

(١) المرجع نفسه ، ص٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٩-١٠ .

الشعوب في تكوينه وتطويره ؛ إذ الرواية ، من هذا المنظور ، حاجة طبيعية من حاجات الشعوب ، بل قد يكون الشرق هو المهد الأول لتلك الحاجة ، وقد تكون الرواية ذات مصدر عربي قديم كما يراهن فؤاد حسنين في كتابه «قصصنا الشعبي» . فالقصة والرواية ، من هذا المنظور ، «ليست شيئاً مقصوراً على الآداب الغربية بخاصة ، وإنما هي ملك مشاع - كما قرّر العلماء الدارسون - لكل الشعوب . وهي عند هؤلاء العلماء أيضاً أقرب إلى أن تكون ملك الشعوب الشرقية منها إلى أن تكون تراثاً لشعوب الغرب . ذلك أن الشرق كما هو معروف مهد للديانات ، وذلك أن الديانات - كما هو معروف أيضاً - تعتمد في بثّ تعاليمها وتثبيت معتقداتها على الحكاية والقصة التي تبرز معالم التعاليم والعقائد»(١) . وعلى هذا ، فالقصة بهذا المعنى ليست فناً مستحدثاً في الأدب العربي ، وذلك على خلاف من يدعّي أن الأدب العربي لم يعرف القصة والرواية إلا في عصور متأخرة ، وتحديداً منذ لحظة اتصالنا بالآداب الغربية عن طريق الترجمة والنقل والتقليد .

يرى خورشيد أن مثل هذا الادعاء «خطير وخطأ جملة وتفصيلاً . . هو خطير لأنه يحاول ربطنا بالحضارة الأوروبية ربط التابع بالمتبوع والمستجدي بمن يمنح عن كرم وسخاء ، ويجعل من أدبنا العربي الحديث لا امتداداً طبيعياً لتراث أصيل حمله له تطور الأجيال وجهد المتفننين من أبناء العربية على مرّ القرون (. .) ، وهو خطأ ، لأن الثابت علمياً أن القصة فن إنساني اشتركت كل الشعوب في تكوينه . . .»(٢) . ومن هذا المنطلق في فهم القصة والرواية يبدي خورشيد كثيراً من العجب والاستغراب من الدارسين المحدثين حين يسلّمون بأن فن الرواية والقصة فن مستحدث ، نقلته إلينا الترجمة والاتصال بالآداب الأخرى ، كما يبدي في الوقت ذاته تفهّماً واضحاً لطبيعة هذا الخطأ ومنشأ هذا الوهم . فمن منظور خورشيد يرجع منشأ هذا الوهم إلى أمرين ، الأول أن الدارسين المحدثين للأدب العربي قد انساقوا وراء اهتمامات البلاغيين القدماء ومؤرخي الأدب ، وذلك حين قصروا همّهم على تناول الشعر ، واكتفوا به عما عداه ، في حين لم يكن هذا الاكتفاء إلا خدعة تورّط بها أغلب الدارسين المحدثين للأدب العربي ، وذلك حين آمنوا باهتمامات البلاغيين ومؤرخي

---

(١) فاروق خورسيد ، مقدمة سيرة «سيف بن ذي يزن» ، دار الشروق ، بيروت ، ط :١ ، ١٩٨٢ ، ص١١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠ .

الأدب القديم دون التفات إلى «أن جانباً خطيراً من أدبنا قد أهمل إهمالاً ، وترك للنسيان عن عمد في افتراض ، وعن تقصير في النظر في الافتراض الأحسن»(١) .

أما الأمر الثاني فيرجع إلى أن أصحاب النقد الحديث من دارسينا العرب لا يعرفون ، كما يقول خورشيد ، من القصة إلا ذلك الفن القصصي المتكامل الذي عرف شكله الأخير عند الغرب في القرن السابع عشر أو الثامن عشر ، وحددت بذلك أصوله النقدية ومناهج الإبداع فيه ، ولهذا لم يكن غريباً أن «كل دراسة تتناول الرواية إنما تعمد في تسليم مطلق إلى البحث عن قواعد وأصول في اتجاهات الرواية في الآداب العالمية من حولنا»(٢) ، في حين أن الرواية والقصة فن إنساني موجود في الآداب العالمية كما هو موجود في أدبنا القديم الذي نظر إليها النقاد السابقون نظرة ازدراء وانتقاص . وهو ما حجب عنهم تلك الكنوز السردية الضخمة في تراثنا العربي القديم .

حاول خورشيد أن يؤكد بحماس واضح أن الإنسان العربي قد عرف الفن القصصي طوال تاريخه ، وأن القصة والرواية جزء من عطائه الأدبي لم يتوقف لحظة واحدة . وقد يرتضي خورشيد حقيقة أننا اطلعنا على القصص الغربي ترجمة ونقلاً وحتى تقليداً ، ولكن ذلك لا يصرفه عن تأكيد حقيقة أخرى ، وهي أننا «حين انتهت مرحلة الإفاقة من الإغفاءة وابتدأ إبداعنا القصصي دخل فيه بالتأكيد وعلى القطع كل موروثنا القصصي ، وأثر فيه لا شك ما حمله لنا تراثنا من أشكال فنية قصصية سابقة»(٣) ، بمعنى أن نقلنا وترجمتنا واقتباسنا في هذا العصر لم يختلف عما حدث في العصر الأموي والعباسي حين نقلنا وترجمنا واقتبسنا الكثير عن الثقافة الهندية والفارسية واليونانية ، فنحن في كلتا الحالتين أمام عملية أخذ تتم في ظل تراث راسخ يتمثل ما ينقل إليه مكيّفاً له ومبدعاً فيه ومن خلاله .

كانت دراسة فاروق خورشيد دفاعاً لا يخلو من حماس عن الأدب العربي والفكر العربي ضد المستشرقين ومن اتبعهم من الدارسين العرب . فحين ينقل عن أحمد أمين كلامه الذي نقلناه سابقاً ، يرى أن «هذا الموقف الذي يقفه أحمد أمين

---

(١) في الرواية العربية ، ص٢٣-٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢١٤ .

يسير فيه وراء المستشرقين من أمثال أوليري ورينان ومرجليوث وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال ، بل ويقرون أن العرب لا يعرفون المعنويات ولا قيمة لها عندهم . ولسنا نشك لحظة واحدة في أن هذه الأحكام لم تصدر عن الرغبة العلمية الخالصة لوجه الله والعلم»(١) . وهو ما حمل خورشيد وغيره على الاندفاع بقوة من أجل رفع الظلم الذي وقع على الأدب والفكر العربيين ، والرد على مثل تلك الأحكام والمسلمات المتجنية التي «تفقد أشد العلماء هدوءاً ووقاراً وحكمةً كل ما علمته إياه الأيام من تأن واتزان . لسنا في واقع الأمر مجرد متحمسين حين نرد ظلماً وقع على فكرنا العربي لا يقره عقل ولا منطق ، كما لا يقره البحث العلمي الحر . . .»(٢) ، حيث يتطلب هذا العقل والمنطق والبحث العلمي الحرّ ، من منظور خورشيد ، النظرة الموضوعية إلى الأدب العربي ، ودراسته «بقدر من الاحترام له ولأصحابه ولجمهور المتلقين الذين تقبلوه وعاشوا في متعته عسى أن يجدوا في كنوزه ما يحطم خرافات كثيرة اعتبرت حقائق علمية مسلمة من باب الكسل والإهمال حيناً ، ومن باب النظرة المرتعشة الوقور حيناً آخر»(٣) . وأول تلك الخرافات التي يلزم تفكيكها ، من هذا المنظور ، هي أن يكون فن القصة فناً مستحدثاً لم يعرفه الأدب العربي القديم ، وأن يكون الفكر العربي قاصراً والأدب العربي عقيماً ، والحياة العربية بأكملها خاملة هامدة ، كل ذلك بحجة خلو الأدب العربي من فن القصة أو الرواية .

إن الرغبة في التأصيل ، في قراءة خورشيد وجيله ، قرينة الرغبة في إعادة الاعتبار للتراث ونصوصه وأشخاصه من جهة ، وقرينة الرغبة في ربط الأدب العربي بالأدب الإنساني العالمي من جهة ثانية . فكما أن لهذا الجيل رغبة شديدة في إنصاف الأدب العربي القديم ، ودراسته بقدر كبير من الاحترام والتقدير ، فقد كانوا جميعاً يسعون إلى ربط الأدب العربي بالآداب العالمية وبالآفاق الإنسانية الرحبة ، حيث كان التأصيل استراتيجية من بين استراتيجيات عدة لجأ إليها نقاد هذا الجيل من أجل الرد على اتهامات المستشرقين والقراء العرب السابقين في قراءاتهم المغلوطة للتراث . ويرى فاروق خورشيد أن تقديم الأعمال السردية العربية كالسير الشعبية

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢١٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢١٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٢٣ .

«كأعمال فنية جديدة بالقراءة ، ثم بالدراسة ، هو الرد الوحيد على من يرون أن أدبنا العربي وتراثنا الفني قد خلا من فن القصة خلواً تاماً»[١] . وعلى صعيد آخر يذكر شكري عيّاد ، في سياق حديثه عن فهم الأجيال الحديثة لفكرة التغيير ، أن الكلمة التي تعبّر عن طموح «الجيل الأوسط» - وهو الجيل الذي نشأ بين الثلاثينيات والأربعينيات - في معنى التغيير هي كلمة «العالمية»[٢] ، بمعنى الاندفاع بقوة نحو الوصول إلى مستوى العالمية في الإنتاج الأدبي ، فإذا كان في تأليف كم هائل من القصص القصيرة والروايات والمسرحيات دليل على رغبة الأدباء في تحقيق ذلك الهدف المنشود ، فإن في التأكيد على أصالة تراثنا وغناه دليلاً واضحاً كذلك على تلك الرغبة عند النقاد ودارسي الأدب . ومن أجل ذلك توقف خورشيد ليؤكد رصيد الأدب العربي القديم من الإبداع السردي ، ويقرّر ذلك «كمسلمة علمية ونقدية يفرضها تاريخ أدبنا الذي هو جزء من تاريخ الأدب الإنساني بعامة»[٣] ؛ وذلك لأن الأدب العربي ، من هذا المنظور ، لا يختلف عن غيره من الآداب العالمية في الإضافة إلى التراث الإنساني بما يغنيه ويثريه ، بل قد يكون أول أدب انفتح على آفاق الإنسانية الرحبة منذ وقت مبكر جداً .

لم تكن ضرورة التأصيل التي اشتدّت منذ نهايات الخمسينات ، كما يلاحظ شكري عياد ، مقصورة على الجيل الجديد ، أو «الجيل الأوسط» كما في دراسة «في الرواية العربية» لفاروق خورشيد ، ومقدمة «الفرافير» ليوسف إدريس ، ودراسة مصطفى الشكعة عن «بديع الزمان الهمذاني» وغيرها ، بل تعدت هذا الجيل إلى الجيل الأكبر من النقاد والأدباء أيضاً . فقد كتب زكي طليمات عام ١٩٦٧ مقالاً في مجلة «المجلة» القاهرية بعنوان «هل بدأ المسرح المصري بداية خاطئة؟» . في هذا المقال أكد طليمات أن المسرح الذي عرفته الشعوب العربية منذ مارون النقاش مسرح بعيد عن الذوق العربي ، وغير مألوف من قبل الجمهور ، وبعد أن انتهى من تفسير هذه الظاهرة تمنّى أن يكون هذا المقال «قد حقق غرضه الأول ، إذ أوضح لكتابنا أن المسرحية العربية ما برحت أجنبية القالب ، أجنبية الصياغة ، أجنبية الحبكة ، ورسم

---

(١) مقدمة سيرة «سيف بن ذي يزن» ، ص٩ .

(٢) انظر : الأدب في عالم متغير ، ص١٧ .

(٣) مقدمة سيرة «سيف بن ذي يزن» ، ص١٥ .

لهؤلاء الكتاب معالم الطريق إلى المرحلة القادمة حتى تصبح عربية لحماً ودماً ، بعد أن يجري مزجها بالتراث العربي بحيث تصبح طعاماً ذهنياً وعاطفياً ينشده الجمهور وينبثق من الواقع العربي»[1] . وقد كان لهذه الفقرة الأخيرة بالذات وقعاً خاصاً على توفيق الحكيم ، فبعد حوار دار بينه وبين زكي طليمات أصدر كتابه «قالبنا المسرحي» عام ١٩٦٧ . أما هاجس التأصيل ، في هذا الكتاب ، فيبرز منذ العنوان ، فإضافة القالب ، في عنوان الكتاب ، إلى «نا» الجماعة تحمل دلالة لافتة جداً ، فالقالب هنا قالبنا نحن الجماعة العربية والجمهور العربي والشعب العربي .

وفي الواقع أن قراءة توفيق الحكيم للمقامات ، وللتراث الأدبي بعامة تتيح فرصة جيدة للوقوف على ما لأفق التلقي العام من دور كبير في توجيه اختيارات القارئ ، وتحديد مسار القراءة واستراتيجياتها . فأفق التلقي يتحكم ، إلى حد كبير ، في فعل القراءة ، فيحمل القارئ على التركيز على مناطق معينة من النص ، وإهمال أخرى ، كما أنه يتحكم ، إلى حد كبير ، في تشكيل صورة النص التي تختلف من أفق لآخر . ويمكن للمرء أن يتحقق من ذلك حين يقرأ «قالبنا المسرحي ١٩٦٧» ، ثم يرتد ليقرأ تأكيدات توفيق الحكيم في «زهرة العمر ١٩٤٣» ، أو في مقدمته لمسرحية «الملك أوديب ١٩٤٩» ، حين جزم بأن الأدب التمثيلي ، بالإطلاق دونما تقييد ، هو ميراث الأدب الغربي منذ القدم ، وهو باب لم يفتح في الأدب العربي إلا في العصر الحاضر . ومصطلح «القالب المسرحي» هذا ليس جديداً في استخدام توفيق الحكيم ؛ إذ سبق أن استخدمه سنة ١٩٤٩ حين أراد أن يثبت مدى انطباق نظرية فيكتور هوجو عن تطور الأشكال الأدبية على الأدب العربي القديم . فمن منظور توفيق الحكيم يكون الأدب العربي القديم مستجيباً لنظرية هوجو عن التطور الأدبي بشكل واضح ، حيث الشعر الغنائي قبل الشعر الملحمي ، وهذا الأخير قبل الشعر التمثيلي ، وبهذا المعنى كان البحتري (الغنائي) قبل المتنبي (الملحمي) ، والمتنبي قبل أبي العلاء (التمثيلي) ، غير أن هذه الاستجابة تتحقق من جهة الموضوع والأغراض فقط ، أما القالب والشكل فقد «حالت دون إتمامه تلك الظروف التي لابست نشأة الدولة العربية! . . .ظروف - كما رأينا - لا تنافي عقلية العرب ، ولا تعارض طبيعتهم

---

(1) زكي طليمات ، «هل بدأ المسرح المصري بداية خاطئة؟» ، مجلة «المجلة» القاهرية ، ١٩٦٧ ، العدد ١٢١ . نقلاً عن : الأدب في عالم متغيّر ، ص٢٥ .

الفنية ، ولكنها استطاعت على كل حال ، في تلك المرحلة من تاريخهم ، أن تقصيهم على رغمهم ، عن هذا الفن من فنون الأدب! . . .»[1] . وفي «قالبنا المسرحي» يكرر توفيق الحكيم تأكيده السابق على القالب العالمي للفن المسرحي ، لكنه يؤكد ، في الوقت ذاته ، ضرورة استحداث قالب مسرحي خاص مستخرج من أرضنا وباطن تراثنا ووجدان شعبنا . وقد وجد الحكيم بغيته في أسلوب الحكاواتي والمقلّد الذي مثّل المنبع الشعبي لـ«قالبنا المسرحي» ، و«إذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعاً آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار (. . .) فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه»[2] . وبهذه المحاولة كان توفيق الحكيم باحثاً عن التأصيل مثله كمثل زكي طليمات ، فكلاهما مصرّ على ضرورة أن يكون لنا قالب مسرحي عربي خالص ممزوج بتراثنا العربي القديم ، أو على الأقل ضرورة الربط بين هذا الفن الجديد وبعض المظاهر الفنية القديمة في مجتمعاتنا وأدبنا .

تكتسب إشارة توفيق الحكيم إلى مقامات بديع الزمان ، ضمن منبع التراث الأدبي الذي يصلح لتشكيل «قالبنا المسرحي» ، دلالة خاصة في سياق دراستنا هنا . فهي ، من جهة أولى ، جزء من توجه جديد كان يهدف إلى استحضار مقامات بديع الزمان وإحيائها واستثمارها إبداعياً ، وقد كانت محاولة الفنان المغربي الطيّب الصديقي بتقديم مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذاني» في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ محاولة رائدة في هذا المجال . وسواء جاءت هذه المسرحية استجابة لدعوة علي الراعي أم سلمان قطاية أم غيرهما ، فإنها كانت بمثابة تتويج لهذا التوجه الجديد الذي ابتدأ مع توفيق الحكيم ، وبلغ أوجه مع عبد الرحمن ياغي وعلي الراعي وسلمان قطاية وغيرهم .

ومن جهة ثانية تعمل هذه الإشارة كمؤشر إيجابي على بداية تغيّر في الموقف من المقامات ، حيث تقع هذه الملاحظة على الطرف النقيض من ملاحظة سابقة لتوفيق الحكيم بشأن المقامات . ففي «زهرة العمر» يحكم توفيق الحكيم على الأدب

---

(١) توفيق الحكيم ، مقدمة مسرحية «الملك أوديب» ، مكتبة مصر ، د .ت ، ص٢٨ .

(٢) توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، المطبعة النموذجية ، د .ت ، ص١٣-١٤ .

العربي بأنه ناقص التكوين ، لم يعرف الفنون الراقية من قصة ومسرح ، وكل ما عرفه هو الرسائل والمقامات التي أغرمت باللفظ والزينة اللفظية . وعلى هذا ، فالأدب العربي ، من منظور توفيق الحكيم عام ١٩٤٣ ، «لا يختال للأنظار إلا في ثوبين معروفين ، الرسائل والمقامات فالأدب العربي الإنشائي قد عني باللفظ أكثر مما يجب ، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذي يعتبره بلاغة وفصاحة ، ليصوّر ما يجيش في نفس الشعب من إحساس ولا ما يهيجه من خيال»(١) . ولهذا تعدّ إشارة توفيق الحكيم إلى مقامات البديع بوصفها منبعاً من منابع تشكيل قالب مسرحي عربي خالص ، تعد مؤشراً جيّداً ليس على اختلاف الموقف من المقامات فحسب ، بل على بداية تغيّر في مسار القراءة أيضاً . فبعد أن كان القراء لا يرون في المقامات غير الواجهة اللفظية بأساليبها المحتشدة وألفاظها الغريبة وغرامها بالزينة الشكلية ، إذا بمسار الرؤية ينحرف ، فتقع أعين القراء على كنز ، كان مخبوءاً تحت سطح كثيف ، صَعُبَ اختراقه على القراء السابقين . ومع ذلك فإن عملية البحث عن هذا الكنز في قاع المقامات قد بدأت منذ زمن مبكر جداً ، حيث كان روحي الخالدي أول باحث عن ذلك الكنز ، لكنه بعد بحث طويل أصيب بخيبة أمل صرفته عن التفكير باحتمال وجود كنز مدفون في ذلك القاع . وقد آمن الباحثون ممن جاء بعد روحي الخالدي بصدق تحريه وصحة نتائجه ، فكانوا ، بفعل عوامل متشابكة ، أشد كفراً بفكرة هذا الكنز المقاماتي المزعوم .

لقد مضت خمسة عقود ، أو يزيد على رفض فكرة الكنز المخبوء في قاع المقامات ، وها هي الفكرة تبعث من جديد ، وها هو الإيمان بالكنز المقاماتي يعود بعنف لا تجد له مثيلاً في أية لحظة من لحظات البحث السابقة . فقد كانت الأسباب التي تحرِّك هؤلاء القرّاء كثيرة ، وكان حلم الوقوع على الكنز قاب قوسين أو أدنى من ذلك ، وهو ما جعل شعور الباحث ، لحظة اكتشاف درامية المقامات أو قصصيتها ، يشبه إلى حد كبير ، شعور من يجد نفسه في ضائقة مالية قاتلة ، وفجأة يقع على كنز . إنه شعورٌ من الدهشة والفرحة المصدومة التي تضطر المرء ليصرخ ، بلهجة هستيرية ، «وجدتها!! . . . وجدتها!!» .

في حالة كهذه قد يغدو كل ما يبرق ، أو يلمع كنزاً ثميناً ، كما يغدو السراب

---

(١) زهرة العمر ، ص١٣٩ .

للظمآن ماءً . وفي هذا الشأن يذكر الشاعر والمسرحي الكبير صلاح عبد الصبور أننا كنا «نبحث عن جذور المسرح في تراثنا العربي ، ونمضي في ذلك البحث متفائلين أو حذرين ، ولكننا نكون أحرص على أن نجد ولو شبهة مسرح أو «تمسرح» في تراثنا القديم ، وربما كان حرصنا هذا الذي يشبه الحرص على مداواة الجرح أن المستشرقين قد فاجأونا بالقول بأن حضارتنا لم تعرف المسرح في عصر من عصورها ، وانتحلوا لذلك شتى التعليلات ، وفرقوا بين عقليتنا وعقلية سوانا من البشر ، فقال بعضهم أن عقليتنا تجريدية وعقلية سوانا من الأمم تجسيدية . . .»[1] ، ليس لشيء سوى أن أدبنا يخلو من المسرح والقصة والأشكال الأدبية المستحدثة .

لقد أفاق هذا الجيل على حشد كبير من الاتهامات الموجهة للتراث العربي القديم ، والأدب العربي ، والعقل العربي ، والتي كانت تأتي من طرف المستشرقين حيناً ، ومن طرف الدارسين العرب أنفسهم حيناً آخر . وكان على هذا الجيل أن يتصدى لدفع هذه الاتهامات بالسخف ، والعقم ، والجمود ، وعدم الأصالة . . . الموجهة للتراث الأدبي العربي ، فوجد أن الردّ الوحيد والأجدى على تلك الاتهامات يجب أن يكون بإثبات معرفة أدبنا بفن القصة والمسرحية . فإذا كان مبعث تلك الاتهامات يكمن في خلو هذا الأدب من الفن التمثيلي والقصصي ، فإن إثبات توافر رصيد كبير من الفن التمثيلي والقصصي في الأدب العربي القديم كفيل بدفع هذه الاتهامات المتجنية . ومن هنا كان لهاجس التأصيل الذي بلغ مبلغاً مَرَضياً لدى بعض النقاد ، ولمجمل محددات الأفق العام دور كبير في تحديد طريقة قراءة هذا الجيل ومسار تلقيه للمقامات ولأغلب نصوص التراث ، حيث يلحظ المرء أن المقامات تُقرأ ، في الغالب ، لتكون شاهداً على تفوقنا وتقدمنا وأصالتنا وسبقنا . فهؤلاء القراء يؤكدون أن المقامات نوع أدبي عربي أصيل ، وخالص بحيث لا تجد له وجود في الآداب الأخرى ، بل على العكس تماماً ، فقد انتشر هذا النوع في الآداب العالمية الأخرى بتأثير من الأدب العربي . ومن هنا وجد هؤلاء القراء في المقامات نوعاً أدبياً عربياً خالصاً يستطيع الصمود في وجه اتهامات المستشرقين وبعض العرب الذين

---

(١) صلاح عبد الصبور ، بين الأصالة وأحكام التقليد ، «الفنون» ، المجلد الأول ، العدد ٢ ، ص٤ . نقلاً عن : محمد علي خزاعي ، البدايات ، دراسة مقارنة لنشأة وتطور المسرح عند العرب ، نادي العروبة . البحرين ، د .ت ، ص٦-٧ .

أخذوا على الأدب العربي عقمه لخلوه من القصة والمسرح . فالمقامات ظاهرة قصصية ودرامية في الوقت ذاته ، وبديع الزمان ، من هذه الجهة ، رائد المسرح العربي والمقالة الصحفية والقصة العربية . هكذا كما لو أن مقامات بديع الزمان جاءت بالفعل لتسدّ الفراغ الناجم عن عدم وجود الفنون الأدبية المستحدثة من قصة ومقالة ومسرحية . وعلى هذا ، كانت مقامات البديع بمثابة جسر لتدعيم بعض التصورات والأفكار ، سلاح يتم شهره في وجه اتهامات الأعداء من مستشرقين حاقدين وعرب مستغربين .

وعلى الرغم من هذا المنزلق الاستعمالي - أي استعمال المقامات لإثبات تصورات وأفكار معينة - الذي وصل إليه نمط التلقي التأصيلي لمقامات بديع الزمان ، فإن المتتبع لتاريخ تلقي المقامات لا يستطيع أن يتجاهل الدور الكبير الذي اضطلع به هذا التلقي في إعادة الاعتبار للمقامات من جهة ، وفي الكشف عن قصور القراءات السابقة وتجنيها الظالم على المقامات والتراث العربي بشكل عام . فبعد أن كانت المقامات ، من منظور التلقي الاستبعادي ، نموذجاً للسخف والعقم والحذلقة اللغوية الجوفاء . . . ، إذا بها تصبح نموذجاً للأدب الراقي في التراث العربي القديم ، ونوعاً يستطيع الصمود في وجه القصة والمسرح الغربيين ، أو يسدّ مسدهما في الأدب العربي . فهي قصة مكتملة ، بل هي أول محاولة في تاريخ الكتابة العربية لكتابة القصة أو الأقصوصة ، وهي عند بعض الدارسين أول قصة واقعية قصيرة بالمفهوم الحديث لمصطلح «قصة قصيرة» ، حيث يتحتمّ علينا «إذا بحثنا في القول القائل بأن القصة القصيرة لم تنشأ في العالم كله بمفهومها الحديث إلا عند «جي دي موباسان» في منتصف القرن التاسع عشر ألا نتقيّد بهذا ، لأن بديع الزمان قد عرف هذه القصة بالمفهوم الحديث لها من قبل «جي دي موباسان» بألف سنة على وجه التقريب»[(١)] . ومن جهة ثانية تعد المقامات ظاهرة مسرحية توافر فيها الكثير من سمات المسرحية بحيث يمكن ، وبشيء يسير من التحوير ، أن تتحول إلى مسرحيات قصيرة ذات مشاهد مختصرة . فهي ، من منظور علي الراعي ، مسرحيات جنينية قنع بديع الزمان بكتابتها وتسجيلها على الورق تاركاً أمر تمثيلها للراوية الذي يسردها على جمع الحاضرين من جهة ، ولذهن السامع أو القارئ حين يتخيّل الأحداث والشخصيات

---

(١) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ، ص١٨٩ .

من جهة ثانية ، كما لم يعدم بعض القراء الطبيعة الملحمية في المقامات الهمذانية ، فـ«في مقامات بديع الزمان مقامة ذات طبيعة ملحمية رائعة وهي المقامة البشرية»[(١)] . وبهذا وجد هؤلاء القراء في المقامات نوعاً أدبياً يؤرخ ليس لمعرفتنا بفن القصة والمسرحية والملحمة والمقالة . . . فحسب ، بل لسبقنا وتقدمنا على الغرب الذي عرف كثيراً من الفنون الأدبية عن طرق تأثره بالأدب العربي .

على صعيد آخر يمكننا أن نلحظ حجم التحول في قراءة المقامات بملاحظة حجم التحول في صورة بديع الزمان ذاته ، وصورة بطل مقاماته ، أبي الفتح الإسكندري . ويستطيع المرء ، بملاحظة ذلك ، أن يدرك إلى أي درجة يتعرض النص أو صاحبه للتحوير والتغيير نتيجة لاختلاف ممارسات القراءة وأفق الفهم والتقييم الذي يطوّره كل جيل من أجيال القراء . فبعد أن كان بديع الزمان نموذج المعلم الذي يلقي دروسه بحذلقة ثقيلة ، وببرود لا تجد له مثيلاً ، إذا به يكون نموذجاً لأديب ثائر ومتمرد اجتماعي ضاق ذرعاً بواقعه ومجتمعه فعبّر بمقاماته عن ثورته وتمرده وسخطه . وبعد أن كان أبو الفتح نموذجاً لأديب شحاذ ، يثير القرف والاشمئزاز والانزعاج ، إذا به ينقلب «بطلاً من أبطال القصص المشهورة يقف جنباً إلى جنب مع أحدب فيكتور هوجو وأبله دوستوفيسكي وغيرهما»[(٢)] ، بل أصبح نموذجاً إنسانياً فريداً ، كان لبديع الزمان فضل خلقه وإبداعه ، ليتنقل بعد ذلك إلى الحريري ، ومنه إلى الآداب الأوروبية في صورة الأديب الأفّاق الذكي ، الحاضر البديهة ، الذلق اللسان ، القوي الخيال ، الذي لم يجد له مكاناً في مجتمع فاسد مضطرب القيم ، فاضطر إلى كسب قوت يومه بشتّى طرق الاحتيال والمراوغة .

وعلى هذا ، نستطيع أن نتحدث عن التلقي التأصيلي للمقامات بوصفه انقطاعاً شبه جذري عن الفهم السابق ، بل عن مجمل التلقيات السابقة ، ومن ضمنها تلقي الهمذاني نفسه ومعاصريه ، حيث لم يكن أحد يتوقع أن يصل بديع الزمان ونصه وبطله الفريد إلى هذا المستوى ، لدرجة أن قارئاً من أشد قراء هذه الفترة حماساً وتعصّباً ، وهو عبد الملك مرتاض ، رأى أن بديع الزمان بلغ بمقاماته مستوى أدبياً خطيراً

---

(١) جابر قميحة ، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص١٣١ .

(٢) أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس ، ط :٢ ، ١٩٨٠ ، ص٣٥ .

شارف الخلود والكمال[1] . كما تمّت ، بفضل هذا الانقطاع ، إعادة اعتبار مذهلة للمقامات بعد سنين طويلة من النسيان والتجاهل والرفض والنبذ والاستبعاد والاشمئزاز . وقد يبدو هذا الانقطاع خيانة ، غير أنها خيانة خلاّقة ، فبفضلها تم اكتشاف أبعاد ومضامين خطيرة لم تكن مقصودة ولا مطروقة من قبل .

قد يجد المرء في قراءات هذا التلقي تقويلاً وحملاً لعمل البديع على أقوال ومحامل ما كانت حاضرة في ذهن البديع ، أو المتلقين الأوائل لعمله ، وقد يجد المرء في تلك القراءات خلطاً واضحاً بين سياق الأدب القديم وسياق الأدب الحديث ، بحيث يكون بديع الزمان موباسان العرب أو بن جونسون التراث . وقد يجد القارئ كذلك أحكاماً جازمة حازمة وعنفاً وتسرّعاً ، ولكنَ أحداً لا يستطيع أن يتجاهل دور هذه القراءات في تغيير صورة المقامات السلبية التي رسّختها ممارسات طويلة من القراءة المتجنية من قبل المستشرقين ، أو أصحاب التلقي الاستبعادي السابق ، وأتصور أنه ما كان بالإمكان الانقطاع عن أنماط التلقي السابقة إلا بمثل هذا العنف والحماس والخلط بين السياقات ، أي ما كان بالإمكان الانقطاع عن أفق تلك القراءات المتجنية إلا بمثل هذا الضرب من الخيانة الخلاّقة . لقد وضعتنا قراءة هذا الجيل وجهاً لوجه مع أسئلة مهمة وخطيرة تتعلق بـ«حدود التأويل» و«دور القارئ» و«مشروعية القراءة» ؛ إذ كيف يمكننا التحقق من قصد البديع والمتلقين الأوائل؟ وعلى أي أساس نعتمد حين نزعم أن البديع قصد هذا ولم يقصد غيره؟ ثم ما مدى المشروعية التي يمتلكها قصد البديع أو المتلقين الأوائل على فرض إمكانية التحقق منه؟ ثم ما مدى مشروعية تأويل القارئ حين يكتشف معنى جديداً أو بعداً غير مطروق في النص؟ وعلى هذا ، يستطيع المتتبّع لتاريخ تلقي النصوص أن يكتشف أن مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقي ، أو مقاصد المتلقي السابق والمتلقي اللاحق قد تتشابه ، وقد تتعارض ، وقد تتساوق ، وذلك حين يجد المتلقي في النص ما يرغب فيه في حين أن المؤلف ، أو المتلقي السابق لم يكن يقصد ذلك ، أو لم يكن قد فكّر فيه أصلاً .

قد تكون ثمة خيانة لقراءة التلقي السابق ولقصد المؤلف ، أو لما يؤول على أنه كذلك ، إلا أنها خيانة خلاقة ؛ لأنها تعطي النص أبعاداً جديدة تضمن له حياة جديدة وفهماً مغايراً . وبشكل عام يمكننا القول مع روبير اسكاربيت بأن «الأدب

---

(١) انظر : فن المقامات في الأدب العربي ، ص٥٢١ .

القديم والأدب الوسيط كله لا يحيا بالنسبة إلينا إلا بواسطة خيانة خلاّقة»[1] كتلك الخيانة التي قام بها ممثلو نمط التلقي الذي نحن بصدد دراسته ، حيث يمكننا النظر إلى جهود هؤلاء القراء بوصفها استمراراً للتلقي الإحيائي من جهة ، وتعديلاً أو تصحيحاً للأفق الذي حرّفه التلقي الاستبعادي من قبل . فالإحيائيون ضمنوا للمقامات ، كقراء هذا الجيل تماماً ، حياة وبقاءً حين قرأوها ، فكنت تجد في قراءة هذا الجيل رغبة قوية في إحياء المقامات ، بل كان بعضهم ينظر إلى قراءته للمقامات بوصفها لبنة في صرح الإحياء . غير أن قراءة الإحيائيين كانت إحياءً للمقامات بواسطة بعثها ونشرها وتحقيقها وتصحيح متنها والنسج على منوالها ، لقد كان إحياءً فيلولوجياً أدبياً بالدرجة الأولى ، في حين أن إحياء المقامات في قراءة هذا الجيل تمّ ، وبشيء من التجاوز ، بواسطة خيانة خلاّقة في القراءة النقدية تعود أصولها إلى روحي الخالدي ، ومن بعده فخري أبو السعود ، ومارون عبّود ، وذلك حين تم اقتياد المقامات إلى أفق جديد وغريب من المقارنة بينها وبين النوعين اللذين يفخر بهما الغرب ، القصة (قصة قصيرة أو رواية) والمسرحية . وهو ما جعلنا نشهد إعادة تصنيع مختلفة لنص المقامات ، حيث تمّ اختراق كثافة واجهته اللفظية ، والكشف عن مضامينه الواقعية وأبعاده الاجتماعية المؤلمة ، وذلك جنباً إلى جنب مع إعادة تصنيفه وإدماجه ضمن أسرة الأنواع الأدبية الراقية .

---

(١) روبير اسكاربيت ، سوسيولوجيا الأدب ، تر : آمال أنطوان عرموني ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط :٢ ، ١٩٨٣ ، ص١٥٣ . وفي هذا المقام يلاحظ اسكاربيت أن أهلية العمل الأدبي لأن يكون موضوع خيانة هي العلامة على كونه عملاً كبيراً ، أنظر : ص١٥٥ .

٢. إعـادة تصنيـع المقـامـات: القـراءة واخـتـراق كـثـافـة النص

منذ أن اكـتـشف روحي الخـالدي ذلك التـشـابه بين شـخـصـيـات المقـامـات وشخصيات الروايات التمثيلية الغربية ، والبحث لم يتوقف عن المقارنة بين المقامات وبين القصة والدراما . وقد لعبت المقارنة دوراً مزدوجاً في قراءة المقامات ، فهي من جهة كانت تقود إلى النظر إلى المقامات نظرة سلبية تنتهي بالانتقاص من قيمتها والحطّ من شأنها ، ومن جهة أخرى كان لها دور كبير في تغيير آليات قراءة المقامات وممارساتها لتتحوّل المقامات من عمل تافه عقيم ناقص إلى عمل إبداعي عظيم مكتمل . ويبدو أن أول قراءة ، في النقد العربي الحديث ، حاولت مقاربة المقامات من منظور مقارن هي قراءة روحي الخالدي ، وذلك حين أشار ، في سياق تأريخه لعلم الأدب عند الإفرنج والعرب ، إلى أن ثمة تشابهاً لافتاً بين المقامات وما عند الإفرنج من فن الكوميديا أو الروايات التمثيلية التشخيصية (الدرام)[١] .

كان يمكن لهذه الإشارة أن تُطوّر لتكشف ما في المقامات من أبعاد جديدة ، وكان بإمكان الخالدي أن يقدّم قراءة جديدة تضمن للمقامات حياة جديدة وشروط تلقٍ مختلفة عما كان سائداً في التلقي الإحيائي والتلقي الاستبعادي من بعده ، غير أنّ الخالدي كان واقعاً تحت هيمنة التلقي العام الذي لم ير في المقامات إلا صوغ الأسجاع والزخارف اللفظية والاهتمام بانتقاء الألفاظ وبلاغة التعبير . وبهذا جنى التلقي العام على قراءة الخالدي جناية كبيرة ، فحرمت المقامات بسبب تلك الجناية من قراءة مكتشفة في وقت مبكر جداً . فقد ارتضى الخالدي الفهم الشائع للمقامات ، فهذه الأخيرة ، من المنظور الذي ارتضاه الخالدي ، تقع على الطرف النقيض من الروايات التمثيلية الغربية ؛ إذ في الوقت الذي يكون اهتمام أصحاب المقامات منصبّاً على اللفظ وتزينه وزخرفته نجد أصحاب الروايات التمثيلية الغربية يلتفتون ، أول ما يلتفتون ، إلى درس أخلاق الرجال وبيان المزايا الخاصة بأفراد القوم أو الهيئة الاجتماعية . ومن هنا لم يكن أمام الخالدي غير التسليم بطبيعة المقامات اللفظية والشكلية ، حيث لم يستطع أن يتجرد من انشداده القهري لنمط التلقي العام . ولهذا لم يتأت له تطوير تلك الملاحظة المبكرة بشأن وجوه التشابه بين المقامات

---

(١) انظر : تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو ، ص١٦٦ .

وفنون الكوميديا التمثيلية الغربية ، فظلت المقامات عنده ، كما كانت عند غيره ، قرينة قيم لفظية شكلية ، في حين أن الروايات والمسرحيات قرينة قيم اجتماعية وأخلاقية عالية .

وعلى هذا ، يمكن القول إن ملاحظة الخالدي الرائدة تلك قد ولدت ميتة ، فلم يتح لها أن تنمّى أو تطوّر ؛ إذ قبل أن يسلم الخالدي وجورجي زيدان مهمة التلقي إلى الجيل التالي ، كان الخالدي قد تراجع عن تلك الملاحظة ، ونفى تلك الصلة بين المقامات وفنون الكوميديا ، وهذا ما نفاه جورجي زيدان أيضاً حين لم ير أي مسوّغ لقول بعض المستشرقين بالصلة المزعومة بين المقامات والروايات التمثيلية ؛ لأن المقامات إنما يراد بها ، من منظور زيدان ، الفائدة اللغوية بحشد الألفاظ الغريبة والأمثال والحكم ، فهي إذن أبعد ما تكون عن مغزى التمثيل عند الإفرنج . وقد استمر هذا التوجه في قراءة المقامات في تزايد مطرد بصورة مذهلة ، بحيث أصبح من السهل على أي قارئ أن يجزم بتفاهة المقامات وعقمها وسذاجتها ؛ لأنها ليست قصة ولا مسرحية ، بل حشد غريب من الألفاظ والأساليب البالية .

بعد قراءة الخالدي بما يقارب الثلاثة عقود نشر فخري أبو السعود في مجلة «الرسالة» سنة ١٩٣٧ سلسلة مقالات في الأدب المقارن ، كانت أشبه بنبتة أزهرت في غير تربتها وفي غير أوانها . ففي العدد (١٩٨) من «الرسالة» كتب أبو السعود مقالاً بعنوان «القصص في الأدبين العربي والإنجليزي» ، وأشار في هذا المقال إلى أن القصص العربي قد مرّ بعدة مراحل وأطوار ، وأهم تلك الأطوار ، من منظوره ، هو الطور الثالث في القرن الرابع الهجري ، أي لحظة البديع ومقاماته . ويلاحظ فخري أبو السعود أن القصة الفنية في الطورين الأولين كانت واهية ضعيفة ، ويعد الطور الثالث هو طور ظهور القصة العربية بشكلها الفني ، وذلك بعد «استقرار الحضارة والرفاهة ، ونضج الثقافة ورواج سوق الأدب ، وكان ذلك في القرن الرابع ، فبدأت تنمو بذور القصة الفنية التي تدرس المجتمع وتحلّل الشخصية وتهتم بالتصميم الفني والفكرة الموحدة»(١) . كل هذه السمات قد توافرت ، من منظور فخري أبو السعود ، في «مقامات بديع الزمان» ، فبديع الزمان ، من هذا المنظور ، يمثّل في العربية من هذه

---

(١) فخري أبو السعود ، القصص في الأدبين العربي والإنجليزي ، مجلة الرسالة ، العدد ١٩٨ ، ١٩٣٧ ، ص٦٥٤ .

الوجهة مكان أديسون وستيل في الإنجليزية . ويعود أبو السعود مرة أخرى ليؤكد أن «مقامات البديع في الأدب العربي بمثابة مقالات أديسون وستيل في الأدب الإنجليزي»[(١)] ، حيث يمثّل هذان الأخيران بداية ظهور القصة الفنية الاجتماعية التحليلية في الأدب الإنجليزي .

لقد تهيأ لفخري أبو السعود أن يكتشف عظمة المقامات وتفرّدها وقيمتها الفنية الكبيرة بفضل المنحى المقارن في مقاربة المقامات الهمذانية . وإنه لأمر لافت حقاً حيث لم يتأت لأحد اكتشاف تفرّد المقامات وقيمتها الفنية ، في بادئ الأمر ، إلا لقراء مهتمين بدراسة الأدب المقارن ، روحي الخالدي وفخري أبو السعود ويمكن أن نذكر مع هذين رفاعة الطهطاوي . فقد كان التشابه بين شخصية بطل المقامات ، أبي الفتح وأبي زيد ، وشخصيات الروايات التمثيلية الغربية باعثاً للخالدي على البحث عن حجم العلاقة الرابطة بين هذين النوعين الأدبين ، ثم استمر هذا النهج في مقاربة المقامات في صورة متزايدة في قراءة فخري أبو السعود ، فهذا الأخير قد رأى في مقامات البديع من نفاذ النظرة وبداعة الوصف وبراعة الفكاهة وتنوع الموضوعات ما هو جدير بأسمى أنواع القصص . ويكفي بديع الزمان ، من هذا المنظور ، أن يكون له فضل ابتكار نموذج شخصية أبي الفتح الإسكندري الفريد . فقد اخترع بديع الزمان شخصية أبي الفتح الإسكندري «فكان على الأرجح المؤلف العربي الوحيد الذي اخترع شخصية شائقة واضحة من صنع الخيال المجرد . ولم تكن شخصيات المقامات التالية فيما بعد إلا نسخاً مكررة منه لا ابتكار فيها ، وشخصية أبي الفتح تعيّن من مراحل تطور القصة العربية نفس المرحلة التي تعيّنها شخصية سير روجر ديكفري من تطور القصة الإنجليزية»[(٢)] . لكن فخري أبو السعود يعترف بأن هذا الاتجاه لم يتواصل ولم يتطور بعد البديع ، بل وقف تطور القصة العربية الفنية عند هذا الحد الذي انتهى إليه البديع ولم يتخطه ليبلغ مرحلته التالية ؛ وذلك لأن الأسباب اللازمة لذلك لم تكن مكتملة ، «فالمقامات ذاتها قد ظهرت متأخرة ، ظهرت في أوج رقي الأدب العربي في القرن الرابع . وكان الأجدر أن تأتي متقدمة في القرن الثاني مثلاً ، فيليها

---

(١) المرجع نفسه ، ص٦٥٤ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

باقي التطور المنشود الذي تلا مقالات أديسون وصاحبه في الإنجليزية»[١] إلى غير ذلك من الأسباب السياسية والاجتماعية التي عدّدها أبو السعود في نهاية المقال المذكور .

استطاعت قراءة فخري أبو السعود ، وبمقدرة فائقة حقاً ، أن تقفز على أفق التلقي العام الذي كان سائداً في وقت ظهورها ، فهي من القراءات المبكرة جداً التي لم تصطدم بحاجز المقامات اللفظي ، واهتمامها المزعوم باللعب بالألفاظ وجمع الأساليب وصوغ الأسجاع إلى غير ذلك ، بل إن فخري أبو السعود يرى أن في اختراع البديع لشخصية أبي الفتح قدرةً فائقة ، وذلك في ظل نزعة الجمود والتقليد التي كانت تخيم على الأدب العربي ، فهذه النزعة تمنع المغامرة الأدبية والابتكار في الأشكال والموضوعات ؛ ولهذا «فقدت المقامات بعد بديع الزمان صبغتها الاجتماعية وأصبحت لعباً بالألفاظ والمعاني»[٢] . فقد كان البديع أديباً فذاً لأنه ابتكر شخصية من خياله المجرد ، ثم لأنه استطاع أن يقفز على حالة الجمود والتقليد ليصوّر لنا حالة المجتمع العربي المسلم في القرن الرابع الهجري .

إن بديع الزمان ، من هذا المنظور ، يكتب مقاماته بدافع ذاتي لا امتثالاً لأمر أمير أو حاكم ، ولهذا جاءت تصوّر رجال المجتمع ومشاكل الشعب بكل صدق وحرارة ، في حين أن الحريري «حين تابع بديع الزمان وكتب مقاماته لم يكتبها بداع من داخل نفسه يدعوه إلى تناول مشاكل المجتمع ومطامع الشعب بالدرس والعرض والإصلاح والتوجيه ، بل امتثالاً لإشارة بعض الأمراء»[٣] ، وهو ما جعل فخري أبو السعود يفسر اهتمام الحريري بالزركشة اللفظية والتلاعب بالألفاظ . وقد تضافر مع ذلك تفشي نزعة التقليد ، فـ«إلى هذه الزركشة اللفظية قصد الحريري أول ما قصد في محاكاته للبديع ، ولم يفكر قط في ابتكار جديد من جهة المعاني والأفكار ، ولم يحاول الزيادة عليه من جهة تناول الموضوعات الاجتماعية ، بل اكتفى بالتقليد الشكلي (. . .) ولم تجئ شخصية بطله في وضوح شخصية أبي الفتح وتعدد نواحيها»[٤] .

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٤) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

وعلى هذا ، تعبّر قراءة فخري أبو السعود عن قدرة القارئ على القفز على شروط التلقي السائدة . ففي وقت كان الإجماع قد تمّ من قبل أغلب القراء على أن مقامات البديع ليس لها قيمة قصصية ودرامية وفنية ، بل كانت ، من منظور بعض الدارسين ، بداية لتوقف روح الأدب العربي وانعدام الانفتاح على الحياة وواقع المجتمع ، حيث تحوّل الأدب العربي ، منذ ظهور مقامات بديع الزمان ، إلى مجرد ألعاب لفظية وزركشة وزينة وزخرفة لا غاية من ورائها إلا التفاخر بالمقدرة اللغوية والإنشائية ، في هذا الوقت يخرج فخري أبو السعود على هذا الإجماع بقراءته السابقة ، فبعد أن كانت المقامات نموذجاً للسخف أو الحذلقة والتكلّف والتصنّع ، إذا بها تصبح عملاً إبداعياً عظيماً ، وقصة عربية فنية مكتملة ، ونموذجاً لمقدرة المبدع الكبير على تجاوز ظروف عصره التي تجرّه نحو الجمود والتقليد الشكلي .

ارتبط تغيّر الموقف من المقامات ، في قراءة فخري أبو السعود ، بإعادة تصنيف المقامات من جهة ، وبإعادة تأويلها من جهة ثانية ، وهو ما قاد إلى تغيير صورة أطراف ثلاثة في المقامات ، هي : نوع المقامات ، وشخصية بديع الزمان صاحب المقامات ، وشخصية أبي الفتح الإسكندري بطل المقامات . فمن جهة أولى كان رأي فخري أبو السعود قاطعاً في اعتبار المقامات قصة فنية مكتملة ، أو مقالة قصصية اجتماعية . ومن جهة ثانية كشف أبو السعود عن بعد جديد لم يكن مطروقاً قبله في شخصية بديع الزمان ، حيث كان المعروف أن البديع أديب متصنّع ومعلّم للناشئة ، أما أبو السعود فقد استطاع أن يلتفت إلى البعد الإصلاحي الاجتماعي المستتر في شخصية البديع ، ففي هذه القراءة لا ترد أية إشارة إلى أن البديع كان معلّماً ، أو أديباً متصنعاً ، بل على العكس تماماً ، حيث يلاحظ أبو السعود بأن في عمل البديع غاية إصلاحية اجتماعية تتمثّل في تصوير واقع المجتمع المتردي وحالة الشعب السيئة ؛ وذلك من أجل المسارعة للإصلاح والتغيير . ومما ساعد البديع في ذلك ، من هذا المنظور ، استقلاله الشخصي وعدم اعتماده على نوال الأمراء والسلاطين ، وهذا أمر مهم من منظور فخري أبو السعود ؛ لأن اعتماد الأدباء على عطايا الأمراء من العوامل المهمة في انتهاء الأدب العربي إلى حالة خطيرة من الجمود والتقليد ، فـ«اعتماد أدباء العربية على نوال الأدباء [كذا في نص المقال والصحيح الأمراء] ، وترددهم على أبوابهم ، ومشاركتهم إياهم في لذاتهم وترفهم أحياناً (. . .) كل ذلك لم يدع لهم وقتاً للتوفر على الأدب الصحيح والانصراف إلى الفن الرفيع ، ولم تقم أمامهم حاجة

إلى الابتكار والتجديد»[١] ، بل باعد ذلك كله بينهم وبين أن يكون أدبهم تعبيراً حراً صحيحاً عن شعور الفرد والجماعة ، متطوراً مع حاجات الأجيال وتجدّد شؤون الحياة . فمن هنا أتاح الاعتزال والابتعاد عن الاعتماد على نوال الأمراء والسلاطين للبديع فرصة قيمة للاتصال بهموم الشعب ومحاولة الأخذ بيده وقيادة طريقه من أجل الإصلاح والتغيير ؛ إذ من المحال «أن ترقى القصة الاجتماعية في مجتمع أدباؤه متنصلون من مشاكل شعبه ، لائذون بظل أمرائه»[٢] . وبهذا كان استقلال الهمذاني وعدم اعتماده على نوال الأمراء وعطايا السلاطين ، من منظور أبو السعود ، سبباً قوياً من أسباب توفّره على مقدرة قصصية رائعة أهّلته لمناقشة القضايا الاجتماعية والاتصال المباشر بمشاكل الشعب وهمومه وآماله .

ومن جهة ثالثة استطاع فخري أبو السعود أن يقفز على ثلاثة عقود من التلقي الاستبعادي السلبي للمقامات ؛ ليقتنص ملاحظة روحي الخالدي بشأن السمة الدرامية في شخصيات المقامات ويطورها ، وهذا على خلاف أغلب القراء الذين لا يخفون نفورهم وانزعاجهم وتقزّزهم من طبيعة شخصية أبي الفتح . فمنذ ابن الطقطقى وأبو الفتح لا يعرف إلا ببعده السطحي الظاهر كمتسول يمثّل دناءة النفس البشرية وانحطاطها الأخلاقي والإنساني ، فمن منظور ابن الطقطقى قد يكون في المقامات حكَم وحيل وتجارب ، غير أنها حكم وحيل وتجارب بعيدة عن الأخلاق الرفيعة ، بل إنها ذات تأثير سلبي على القارئ ، فهي «مما يصغّر الهمّة ، إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتحيّل القبيح على تحصيل النزر الطفيف ، فإن نفعت من جانب ضرّت من جانب آخر ، وبعض الناس تنبّهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعية ، فعدل ناسٌ إلى نهج البلاغة من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب ، عليه السلام ، فإنه الكتاب الذي يتعلم منه الحكم والمواعظ والخطب والتوحيد والشجاعة والزهد وعلو الهمّة ، وأدنى فوائده الفصاحة والبلاغة»[٣] . ومن الواضح أن ابن الطقطقى لم ير في شخصية أبي الفتح إلا صورة مسطّحة لا تحيل إلى معنى أبعد

---

(١) فخري أبو السعود ، أشكال الأدب في الأدبين العربي والإنجليزي ، مجلة الرسالة ، العدد ١٨٣ ، ١٩٣٧ ، ص١٣ .

(٢) القصص في الأدبين العربي والإنجليزي ، ص٦٥٤ .

(٣) الفخري في الآداب السلطانية ، ص١٥ .

منها ولا تترسّم غاية غير التحيل والاستجداء المذلّ والقبيح . فهي قراءة تقيّم النص بقدر الفائدة المتأتية من قراءته ، حيث النص يقرأ ليستفاد منه في الحياة ، يستفاد منه حكماً وتجارب وفصاحة وبلاغة . ومن هذه الجهة قد تكون المقامات ذات فائدة من ناحية الفصاحة والبلاغة لكنّها تقف عند هذا القدر ولا تتجاوزه ؛ إذ أغلب التجارب المستفادة منها تجارب سلبية ، وبعض قراء المقامات ، بحسب ادعاء ابن الطقطقى ، قد تنبّهوا على تلك الحيل وطرائق الاستجداء والتسوّل من قراءة المقامات ، وهكذا فالمقامات إن نفعت من جانب ضرّت من جانب أخر ، فإن نفعت من جانب تعلّم الفصاحة والبلاغة ضرّت من جانب أخلاقي واجتماعي بتعلّم حيل التسوّل والاستجداء .

لقد لاقت ملاحظة ابن الطقطقى بشأن شخصية بطل المقامات قبولاً من قبل أغلب الدارسين السابقين للمقامات . فمن منظور هؤلاء ، كانت شخصية أبي الفتح تثير الكثير من السخط والتقزز والانزعاج ، فزكي مبارك يرى أنه لم يكن لبديع الزمان غرض يرمي إليه في مجموع كتاباته ، كما أن القاعدة التي اختارها أساساً لفلسفته قد تلاشى أثرها في مقاماته ؛ «لأنه أعطى لبطل تلك المقامات صورة مشوّهة هي صورة الاستجداء»(١) ، وشوقي ضيف يلاحظ أن المقامات لا تناسب الذوق الحديث ، وبخاصة من جهة أبطالها الشحّاذين(٢) . أما علي الوردي فقد اختلط موقفه من تكسّب بعض الكتّاب المعاصرين بأفكارهم بموقفه من تكسّب أبي الفتح في المقامات ، حيث كان أبو الفتح شحّاذاً يكسب عيشه باحتيال ، وهو من هذه الجهة يثير غضب الوردي وسخطه ؛ إذ إنه يقتات على موائد الآخرين ، في حين «بطلت في هذا الزمن طريقة الاستجداء لكسب العيش»(٣) . أما أنور الجندي فقد جزم بأن شخصية أبي الفتح الإسكندري هذه لا تمثّل نفسية العربي الشجاع صاحب المروءة الذي يضحي بكل ما يملك في سبيل رعاية الضيف وحماية الذمار ، فهي شخصية رجل مكر واحتيال يصطنع جميع الحيل لابتزاز الأموال ، ولهذا فهي تمثّل دناءة

---

(١) النثر الفني في القرن الرابع ، ج :٢ ، ص٤٣٤ .

(٢) انظر : شوقي ضيف ، المقامة ، ص١٠٢ .

(٣) أسطورة الأدب الرفيع ، ص١١ .

النفس حين تتخذ الفصاحة والبلاغة وسيلة للتكدي والاستجداء[1] .

في مقابل هذا النفور والتقزّز والغضب والانزعاج الصريح أو المبطن ، كان فخري أبو السعود قد اكتشف في شخصية أبي الفتح بعداً جديداً ، وذلك حين اكتشف أن المقامات إنما كانت تهدف إلى الإصلاح بوسيلة الكشف عن العيوب والمفاسد الاجتماعية ، كما اكتشف في الشخصية ذاتها بعداً جديداً تَمَثَّلَ في كونها أول محاولة لابتكار ملامح نموذج إنساني متعدد النواحي والمواهب ، حيث اعتبرت شخصية أبي الفتح أول محاولة لتصوير النموذج الإنساني الأول في الأدب العربي القديم ، والذي يعود فضل ابتكاره إلى بديع الزمان الهمذاني . وعلى هذا ، فقد أعطى أبو الفتح المقامات صبغتها الاجتماعية والإصلاحية باتصالها بجمهور الشعب والقرب منه لتصوير مطامعه ومشاكله بالدرس والعرض والإصلاح والتوجيه ، وذلك قبل أن تتحول إلى لعب بالألفاظ والمعاني على أيدي المقاميين الذين جاءوا بعد بديع الزمان .

تكشف قراءة فخري أبو السعود عن ظاهرة مهمة في سياق الحديث عن التلقي والقراءة ، وهي أن الصورة التي يشكّله جيل من القراء عن نص من النصوص عادة ما تكون محكومة بشروط التلقي العامة ، واستراتيجيات القراءة المتبعة ، وأدواتها المستخدمة . فيمكن لقارئين اثنين أن ينتهيا إلى خلاصات متباينة بشأن نص ما ؛ وذلك تبعاً لاختلاف شروط التلقي واستراتيجيات القراءة وأدواتها . فقراءة مقامات البديع بتبئير فعل القراءة على الجانب الاجتماعي ، والشخصية الخيالية المبتكرة التي كانت وسيلة من وسائل الكاتب في الإصلاح والتوجيه ، قراءة كهذه ستختلف حتماً عن أخرى يتم التركيز فيها على الجانب اللفظي واللعب بالأساليب وشخصية الشحاذ المسطحة التي لا تتكشف عن أي عمق اجتماعي يستتر وراءها .

غير أن قراءة فخري أبو السعود ، وعلى الرغم من أهميتها الاستثنائية ، كانت تصدر من مناخ يختلف عن المناخ الذي كانت تصدر عنه قراءات هذا الجيل الذي نحن بصدد الحديث عنه . فهي لا تعبّر عن الهواجس الذي تتملك قراء هذا الجيل ، وأبرزها هاجس التأصيل ، حيث كانت ، إلى حد كبير ، قراءة وصفية تأريخية في مقارنتها بين القصص في الأدبين العربي والإنجليزي ، فهي تهدف إلى تتبع أطوار

---

(١) انظر : خصائص الأدب العربي ، ص١٨٦ .

القصة في الأدبين دون أن تتملك القارئ هواجس تأصيلية تدفعه إلى الرد على المستشرقين ، أو إلى البحث عن أدلة وبراهين تعزّز ما ذهب إليه من وجود فن القصة في الأدب العربي القديم . وهو ما يجعل من هذه القراءة بمثابة مقدمة تمهيدية لقراءات النمط التأصيلي الذي تعد قراءة مصطفى الشكعة «بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية» (١٩٥٩) أول قراءة ممثلة له ، وحاسمة في الانقطاع عن نمط التلقي السابق بأدواته وأشكال ممارساته واستراتيجياته ومعجمه الاصطلاحي .

٢-١ إعادة التأويل وإعادة التصنيف:

عادةً ما تكون إعادة الاعتبار التي يحظى بها نص من النصوص ، نتيجة من نتائج إعادة تصنيفه ، أو إعادة تأويله ، وذلك أكثر مما هي اكتشاف جديد له بالدرجة الأولى . هذا ما حدث مع مقامات بديع الزمان في التلقي العربي منذ الستينات ، حيث كانت المقامات معروفة ومطروحة في الطريق وفي متناول يد الجميع حين يريدون ، ومع ذلك لم تكن لتثير اهتمام أحد من القراء ، وما كانت لتلفت الانتباه ، بل كانت متكدسة فوق رفوف المكتبات يعلوها الغبار يوماً بعد آخر ، ومن حين لآخر كان بعض القراء يوطّنون أنفسهم على تجشّم قراءة هذا النص ، غير أن أغلبهم قنع من الغنيمة بالإياب ، فقد عادوا من القراءة ناقمين على هذا النص ، ساخرين من عقمه وحذلقته الباردة ، مستائين من سجعه المتكلف وألفاظه الحوشية الغريبة ، ساخطين عليه وعلى صاحبه . ولكن ما إن تُوِّج هذا النص قصة فنية مكتملة أو نصاً مسرحياً جنينياً حتى رأيت ذاك النص يعود إلى أضواء الاهتمام من جديد ، فأعيد إليه اعتباره القديم ، وأخذ الكل يقدّمه مفاخراً ، ويقرأه معتزاً ، ويذكره مباهياً ، وكأن كل عقود التجني والنبذ والاستبعاد والتبرؤ والانتقاص لم تنل منه شيئاً .

لقد أعيد الاعتبار للمقامات بضرب من إعادة التصنيف ، كما تمّت إعادة تصنيفها بضرب من إعادة التأويل ، حيث تمّ تغيير مواقع تبئير القراءة . فإذا شبّهنا العلاقة التي تربط بين النص وقراءته بعلاقة الكائن الحي ببيئته وظروفه المحيطة ، فإن ما ينسحب على الكائن الحي ينسحب على النص المقروء ، حيث العضو الذي يُنَشّط يبقى ليؤدي وظيفته الفسيولوجية المنوطة به ، أما العضو الذي يهمل ولا يتم تفعيله فيترهّل حتى يزول . ومن هنا فإن البعد الذي يتم تنشيطه بفعل القراءة يقفز في الواجهة ، في حين تتوارى متضائلةً كل الأبعاد التي لا تنشّط تأويلياً . وإلى حد كبير كان فعل التلقي العربي محكوماً بالأبعاد التي تكتشف في نص المقامات في أي لحظة من لحظات تلقيها المتعاقبة والمتداخلة . فإذا كان التلقي الاستبعادي للمقامات قد نبذ المقامات فلأنه لم ير فيها إلا البعد اللفظي المصطنع الذي كانت عدسات القراء تضخّمه بحيث لا ترى غيره من الأبعاد التي توارت في الخلف مترهلةً مسحوقة . وهو ما ولّد لدى قراء هذا الجيل الجديد رغبة شديدة في تجاوز الأبعاد التي وقف عندها ذاك التلقي ، حيث سيلحظ القارئ لدى هذا الجيل إلحاحاً على ضرورة

تجاوز البعد اللغوي اللفظي والتعليمي التلقيني في قراءة المقامات، والاستعاضة عنه بالإلحاح على الأبعاد الاجتماعية الإنسانية، والمضامين الواقعية الإصلاحية. وبتأثير من ذلك التأكيد تولّدت الحاجة لإعادة تصنيف المقامات باعتبارها، هذه المرة، قصة أو مسرحية، بمعنى آخر يمكننا القول إن الحاجة لإعادة تصنيف المقامات كانت تعبيراً عن شعور هؤلاء القراء بضرورة إعادة قراءة المقامات، وذلك بقراءتها انطلاقاً من ملاحظة أبعادها الاجتماعية ومضامينها الواقعية.

كان نفي قصصية المقامات أو دراميتها، في التلقي الاستبعادي، قرين تثبيت فعل القراءة على البعد اللغوي واللفظي السطحي فيها، بحيث تضاءل البعد المضموني والاجتماعي من منظور القراءة حتى توارى في خلفية النص موجوداً أشبه بالمعدوم. وفي الوقت الذي تأتى فيه لقارئ كفخري أبو السعود أن يتجاوز المظهر اللغوي واللفظي في قراءته للمقامات أمكنه أن يثبت أن مقامات بديع الزمان قصة فنية اجتماعية تحليلية مكتملة؛ ذلك لأن تجاوز المظهر اللغوي اللفظي مكّنه من تلمّس المضمون الاجتماعي والإنساني فيها، فالمقامات، كالقصص الاجتماعية، نص يصوّر أحوال المجتمع، ويسجّل أوضاعه الفاسدة، ويحلل نفوس أبنائها، وذلك في الوقت الذي لا يغفل التصميم الفني والفكرة الموحدة.

لقد اجترح فخري أبو السعود، بصبر وجهد وشيء من التحرّج أحياناً، لمن جاء بعده مساراً قرائياً جديداً، وآفاقاً واعدة. فبعد ما يقارب العقدين على ظهور قراءة فخري أبو السعود ظهرت قراءة مهمة من قراءات مقامات بديع الزمان، قراءة تجاوزت، بكثير من الحزم والجزم، تحرّج فخري أبو السعود وتحفّظه، تلك هي قراءة مارون عبّود في مؤلفه التعريفي المعروف «بديع الزمان الهمذاني». فقد ظهرت تلك القراءة في كتيّب سنة ١٩٥٤ عن دار المعارف بمصر ضمن سلسلة تعريفية حملت اسم «نوابغ الفكر العربي». لهذا المعلومات الببلوغرافية والسياقية أهمية كبيرة، فالكتيّب يسير جنباً إلى جنب مع كتيّب شوقي ضيف «المقامة»، فهذا الأخير أيضاً قد صدر سنة ١٩٥٤ عن دار المعارف بمصر ضمن سلسلة تعريفية حملت اسم «فنون الأدب العربي». إن هذا التزامن بين قراءة عبود وضيف يحمل دلالة لافتة؛ إذ على الرغم من هذا التزامن في الصدور، والالتقاء في المصدر الناشر والسلسلة التي ظهرت فيها كلتا القراءتين، فإن التناقض بين منطلقات القراءتين ونتائجهما يؤكد أننا على حافّة مرحلة الانقطاع عن نمط التلقي السائد، من أجل التمهيد لنمط التلقي اللاحق.

وعلى الرغم مما في قراءة مارون عبّود من أواصر تشدّها شدّاً إلى الاندراج ضمن التلقي العام الذي يعدّ شوقي ضيف ممثله النموذجي في هذه اللحظة ، فإنها تمثّل بداية التأزّم في فعل التلقي الموجه لمقامات بديع الزمان ، حيث سنشهد بعد قراءة مارون عبود ظهوراً مبكراً لنمط التلقي التأصيلي ، وذلك في قراءة مصطفى الشكعة التي ظهرت بعد قراءة مارون عبود وشوقي ضيف بخمس سنوات ، فكانت أول بداية حاسمة في الانقطاع عن التلقي الاستبعادي واستراتيجياته وأدواته في قراءة المقامات الهمذانية ، وهذا لا يمنع أن تكون في التلقي التأصيلي بقية من التلقي الاستبعادي تظهر عند هذا القارئ أو ذاك . فقد كان الانقطاع حاسماً وبشكل واع ، ولكنه لم يكن نهائياً تاماً .

من يطلع على قراءة مارون عبّود عن «بديع الزمان الهمذاني» سيشعر بمدى التحامل الذي يحمله الكاتب لشخصية البديع ، فثمة كره لم يكن بإمكان مارون عبّود أن يخفيه ، بل كان ينفّس عنه من حين لآخر . فمنذ أن ترجم لحياة بديع الزمان ونشأته تراه لا يكتم شكوكه في شخصه ولقبه واسمه واسم أبيه : «أما لقب بديع الزمان فلست أدري كيف أحرزه . ما أحسب هذا اللقب إلا من صنعه ، أو من صنع صاحب اليتيمة لكي تتم له السجعة ويقول : «هو بديع الزمان ، ومعجزة همذان . . .» واتفاق اسمه مع اسم أبي الطيب يوقظ في نفسي الشك»[(١)] ، والأمر ذاته ينسحب على اسم أبيه ، فهو موضع شك كبير كاسم البديع تماماً .

ومع ذلك سيجد القارئ ، في مقابل هذا الشك والتحامل على شخص البديع ، أن مارون عبود يتحدث عن أدب البديع ، رسائله ومقاماته ، حديث المعجب والمقدّر لحرارة هذا الفن وأصالته الإبداعية الخلاقة . فقد جزم مارون عبود بقصصية المقامات ، أو بعض المقامات على الأقل ، وذلك في سياق إجابته عن السؤال الذي سيكثر تداوله فيما بعد : هل المقامة قصة؟ فقد كتب ما يلي : «نعم يا سيدي ، إنها قصة . والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك ، رحمه الله ، ويرحمني معه»[(٢)] . وعلى هذا ، فالمقامات ، من منظور مارون عبود ، قصة من عمل أديب فذ ، وقصصي ملهم يريك بعيدات الشخوص كما هي ، فتمرّ بها مرور المعجب

(١) مارون عبود ، بديع الزمان الهمذاني ، ص١٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٧ .

والمفتون بأصالتها وتفرّدها . ويمرّ مارون عبود بالمقامات فيعجب إعجاباً شديداً بالمقامة المضيرية ، ويراها «قصة عصرية قد تنوء عن مضارعتها اليوم قصة في تحليل الشخصيات ودرس النفسيات ، وهناك فكاهة طريفة في الحلوانية ، والمقامة الأسدية والبشرية تعدان من الأقاصيص ذوات العقد»[١] . وقد تجد من بين مقامات البديع مقامات لا حظ لها من القصة من بعيد أو قريب ، كما قد تجد أخرى كتبت بغير استعداد ، ولكنّ في بعض المقامات «شيء عظيم ، وحسب الرجل ما خلق ، إنه لفنان بديع»[٢] . وقد يرتضي مارون عبود أن يكون عدد مقامات البديع إحدى وخمسين مقامة فقط ، ولكن ذلك لا يغيّر شيئاً من عظمة المقامات وأصالتها ، فمن منظوره يتساوى في الشأن الخمسون مقامة والأربعمائة مقامة ، «أليس سواء لدى الفن ، أأربعمائة مقامة أملى الهمذاني أم خمسين؟ فالمقامة المضيرية وبضع أخوات لها تغني عن ألف ، وهي كافية لتحلّ صاحبها حيث حلّ»[٣] ؛ إذ الأدب ، كما يقول مارون عبود ، ليس كالحطب ليباع بالقناطير ، أو يقاس بالكيلومترات كالصحاري .غير أن تلك العظمة القصصية والأصالة الفنية لم تتأت لبديع الزمان في مقاماته اعتباطاً أو بسهولة ، كما أنها لم تتأت له بفضل أستاذيته المزعومة أو تصنعه المتكلّف ، بل تأتت له من خلال القرب المباشر من أحوال الناس ، والاتصال الحي بالحياة الاجتماعية والسياسية .

ومن هنا فالمقامات ، من هذا المنظور ، وليدة أمرين مهمين ، فهي من جهة تعد وليدة المظاهر الاجتماعية والاتصال المباشر بأحوال المجتمع ومشاكله وطموحاته ، ومن أهم تلك المظاهر الاجتماعية البؤس «الذي فتق الحيل لابتزاز الأموال ، وإنه فساد الأخلاق الذي دعا البديع إلى تصوير الشذّاذ والمتشردين ، كما صور حالة العلماء ومجالسهم ، والأغنياء الحديثي النعمة الذين يريدون مجاراة كبار رجال الدولة في قصورهم»[٤] . ومن هذه اللحظة سيغدو تقليداً ثابتاً ، منذ قراءة مارون عبود ، أن يتعرض الدارس لمقامات بديع الزمان لحالة مجتمع القرن الرابع الهجري المتردية من

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٤٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١٥ .

الناحية السياسية والاجتماعية ، حيث تفشي البؤس والفقر واتساع هوة التمايز الطبقي وفساد الحكام والأخلاق . . . كل ذلك يعدّ حافزاً لبديع الزمان على كتابة مقاماته ، فالمقامات ، من منظور مارون عبود ومن بعده مصطفى الشكعة وعبد الرحمن ياغي ومحمد رشدي حسن ويوسف نور عوض ومازن المبارك وغيرهم ، وليدة هذه الحالة الاجتماعية المتردية ، ووليدة البؤس الإنساني ، والتمايز الطبقي المفرط ، وفساد الأخلاق ، واهتزاز القيم ، واضطراب الوضع السياسي ، وانتشار المكدين والمتشردين واللصوص والشاذين والمتسولين . . . . المقامات ، إذن ، معرض لصور الحياة الاجتماعية في عصر البديع ، إنها نتاج طبيعي لهذا العصر وثمرة من ثمار ذلك الزمن .

من جهة ثانية يعدّ مارون عبود المقامات وليدة شرعية لشخصية البديع المأزومة ونفسه المتأججة المشتعلة . فقد ربط مارون عبود بين المقامات من جهة وبين السمات الشخصية التي توفّرت في بديع الزمان كالبخل وحب المال والأنانية والكبرياء ، حيث دفعت كل هذه السمات البديع لإبداع مقاماته . فإذا كان كبرياء الرجل قد خلق رسائله النارية ، فإن «بخله وحبه للمال أبدع مقاماته الطريفة»(١) . ولو حصل أن هدأت هذا النفس المتأججة وقرّت واستقرت لما أبدع البديع هذا الفن العظيم . فقد «يتساءل القارئ إن كان البديع سيد القلم لماذا لم يستوزر؟! أما الجواب عن هذا فأظن أن أنانيته وعجرفته ، ولسانه الطويل ، وحرصه بل شحه وتكالبه على المال ، قد حالت دون بقائه في القصور ، إنا لنحمد الله على هذا ، فلو استقر البديع ورضى لما خرج من رسائل هجاء تعد آيات من آيات سحر الكلام»(٢) . وإذا كانت نفسية بديع الزمان من نتاج ظروف العصر الاجتماعية والسياسية ، فإن المقامات ، عن طريق مباشر أو غير مباشر ، وليدة تلك الظروف الاجتماعية والسياسية التي أثّرت في نفسيته كما في نصه .

وهكذا كان الطريق إلى إعادة تصنيف المقامات عادةً ما يمرّ بالتأكيد على مضمونها الاجتماعي والإنساني ، أي بضرب من ضروب إعادة التأويل . وهو ارتباط سيكشف عن خصوصيته لاحقاً قراء هذا الجيل ، وذلك حين يؤكدون أن القصة

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٥ .

القصيرة ، بوجه عام ، يجب أن تكون واقعية ذات مضمون اجتماعي . فهي «لا تبدأ من فكرة مثالية بل تبدأ من الواقع الخارجي ، ولا ترى قيمة لإثارة العاطفة بل تضبطها وتحكمها لتحولها إلى موقف ناقد»[1] . ومن هنا فإثارة الحديث عن الأدب الواقعي ، أو القصة القصيرة ، يستدعي بالضرورة ، من منظور هذا الجيل ، الحديث عن المقامات . فإذا كان موبسان ، كما يكتب شكري عيّاد ، يختار موضوعات قصصه من مواقف من الحياة (ولهذا نجد أشخاص قصصه إما بسطاء كالفلاحين والصيادين والمومسات ، وإما برجوازيين صغار مخادعين ومنافقين وانتهازيين) ، فإن بديع الزمان يختار موضوعاته ، كما يختار موبسان ، من الحياة الاجتماعية في عصره . ولا غرابة في ذلك ، «فالواقعية مذهب حديث وقديم ، وأيضاً فهي مذهب شرقي وغربي»[2] ، بل قد تكون المقامات هي المنبع الأول للواقعية القصصية . وهذا ما جعل مارون عبود يصرّ على وسم بديع الزمان بسمات الأديب الواقعي المادي ، فقد «كان البديع واقعياً أكثر منه خيالياً ، وإن توكّأ على عصا الاستعارات والتشابيه والكنايات ، وزيّن كلامه بالمجانسة والتلميحات والإشارات . إنه مادي لا يفلسف ولا يفكّر بما وراء الطبيعة»[3] . فبديع الزمان بذلك نموذج للفنان الواقعي الأصيل والملتزم بتسجيل حياة العصر وتصوير آلام الناس وشكاواهم ومعالجة مشاكلهم .

وبقدر ما كانت قراءة مارون عبّود لمقامات بديع الزمان تقريراً متحمّساً لقصصية مقامات البديع وواقعيتها ، فإنها كانت ، في الوقت ذاته ، نفياً قاطعاً لمبدأ تثبيت فعل القراءة على البعد اللفظي الشكلي الذي كان يعيق القراءة ، ويجبرها على الوقوف عنده وقوف المتسمّر الذاهل ، أو المتبرم الساخط . ففي الوقت الذي كان شوقي ضيف لا يرى في مقامات بديع الزمان إلا هذا البعد اللفظي المتمثل في الثروة اللفظية والأسلوبية التي تكتنز بها المقامات ، في هذا الوقت كان مارون عبود يبذل الكثير من الجهد القرائي بهدف تجاوز هذا البعد بالذات ، أو تحييده على أقل تقدير . فمارون عبّود ، مثله كمثل شوقي ضيف ، قارئ وفيّ لعصره ومعاييره الأدبية والجمالية ، فهو لا يكره شيئاً كما يكره السجع والتصنّع ، لكنّ هذا لم يحجب عنه اكتشاف حرارة

---

(١) القصة القصيرة في مصر ، ص٤٤ .

(٢) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص١٧٠ .

(٣) مارون عبود ، بديع الزمان الهمذاني ، ص٤٣-٤٤ .

مضمون المقامات الاجتماعي والفني ، حيث نفس بديع الزمان المشتعلة «تشغلك بها عن الصنعة في رسائله وأكثر مقاماته ، فهو يندمج فيما يكتب من موضوعات فتخرج كأنها جزء منه ، فنقرأها ولا نشعر أننا نقرأ سجعاً نكرهه كرهاً يعادل محبتهم له في ذلك الزمان»(١) . إن هذا الجهد القرائي الذي يبذله عبود في قراءة المقامات قد مكّنه من تصحيح الرؤية وإعادة ضبط منطلقاتها ومساراتها وممارساتها . فالتمييز بين مقامات البديع ورسائله من جهة ، وبين مقامات البديع ومقامات غيره كالحريري مثلاً من جهة ثانية يعدّ خطوة مهمة في سبيل تعديل مسار التلقي ومراجعة استراتيجياته ؛ إذ صحيح أن المقامات والرسائل من عمل البديع نفسه ، لكن «الصنعة في رسائله أكثر منها في مقاماته»(٢) ، وقد تكون صناعة البديع واحدة في شعره ونثره ، «لكنه في الرسائل والشعر متعمّل ومتصنّع بينا هو في المقامات رجل فن»(٣) . ومن جهة أخرى يميّز مارون عبود ، في سياق المقارنة بين مقامات البديع ومقامات الحريري ، بين عمل بديع الزمان وعمل الحريري ، البديع «سيد الموقف وأمير الكلام في هذه الحقبة من تاريخ الأدب ، ولم يفقه الحريري في العبارة التي لا غبار عليها إلا أنه نحوي لغوي وشاعر أيضاً ، أما الفن في المقامات فبقي وظلّ وسوف يبقى للبديع»(٤) . وقد تبع هذه الخطوة التمييز بين عمل البديع وعمل الأدباء المعاصرين له ، فالمعاصرة لا تعني بالضرورة التطابق في السمات الأدبية ، فلا ينكر أحد أن بين الهمذاني ومعاصريه بعض القواسم المشتركة ، لكنّ هذا لا يعني أن يكون بديع الزمان نسخة مكررة من أدباء عصره وكتابه ، فإذا كان إنشاء ابن العميد معدوم الحرارة فإن إنشاء البديع نار متأججة لم يخمدها كرّ الدهور والعصور . وقد تجد تماثلات عديدة بين الأدباء المتعاصرين ، لكنّ بديع الزمان قد تفرّد بموهبة قصصية فذّة جعلته يخدع تاريخ الأدب العربي تسعة قرون في قصيدة وصف بها قتال بشر بن عوانة للأسد في المقامة البشرية ، في حين أن بشراً هذا ، كما يكتب مارون عبود ، شخصية ابتكرها البديع وسارت كما لو كانت إحدى الشخصيات الأسطورية في العصر الجاهلي ، بل هي من

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٣-٣٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٤٣ .

عمل البديع «الذي خلق هذا البطل الأسطوري فبلغ من القصة والقصص ما يعدّ أكثر منية يصبو إليها كبار القصصيين العالميين اليوم . أي أن يخلقوا بطلاً خالداً كأبطال شكسبير وموليير»[١] .

لقد تركت قراءة مارون عبّود تأثيراً كبيراً في من جاء بعدها من قراء ، ليس فقط من كان وراء قراءته لمقامات البديع هاجس تأصيلي فحسب ، بل مسّ تأثيرها أولئك من قرأوا المقامات قراءة سلبية وانتهوا ، من بعد ذلك ، إلى نظرة تبخيسية انتقاصية كحنا فاخوري وشوقي ضيف أيضاً . فمن يتابع مسار قراءة شوقي ضيف بعد صدور كتابه «المقامة» وكتاب عبود «بديع الزمان الهمذاني» ، أي بعد عام ١٩٥٤ ، سيلمس بوضوح مدى التغيّر الذي طرأ على طريقة القراءة وآليات التأويل . فقد عاد شوقي ضيف إلى مقامات بديع الزمان في عام ١٩٥٧ ، وذلك حين درس القصة في الأدب العربي المعاصر في مصر ، فصحّح قراءته السابقة ، واعترف هذه المرة لبديع الزمان بفضله وحقه ، فكتب معترفاً ومراجعاً ومصححاً ما يلي : "يلاحظ أن القصص العباسي وما خلفه من قصص عند الشعوب الإسلامية اتخذ اللغات العامية غالباً لساناً له ، ولم يدخل منه في أدبها الكبير : الأدب العربي الفصيح سوى المقامات ، وهي قصص قصيرة تصوّر مغامرات أديب متسوّل يخلب سامعيه بحضور بديهته وبلاغة عباراته . وفي الحق ان بديع الزمان مخترعها ومن جاءوا بعده مثل الحريري لم يفكروا في صنع قصة حقيقية أو أقصوصة ، إنما فكروا في غرض تعليمي هو جمع طوائف من الأساليب المنمقة الموشاة بزخرف السجع والبديع»[٢] .

ليس الجديد في هذه المراجعة الاعتراف بقصصية مقامات بديع الزمان ، وأن البديع هو من اخترع هذا النوع الجديد ، وأن هذه المقامات كانت تهدف لغاية فنية أكثر مما هي تعليمية ، ليس ذلك الجديد فحسب ، بل الأهم في ذلك كله هو التمييز بين مقامات بديع الزمان ومقامات غيره ، وبين مقامات البديع ورسائله ورسائل الأدباء المعاصرين له . فالمراجعة هنا تصدر ، في تصحيح القراءة ، من الاعتراف بتفرد مقامات بديع الزمان ، وضرورة قراءتها قراءة مباشرة دون توسّط نصوص وسيطة تشوّش الرؤية وتحرّف مسار القراءة ، وهو ما كان يحكم قراءة شوقي ضيف السابقة .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٤٢ .

(٢) شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، دار المعارف بمصر ، ط :٣ ، د .ت ، ص٢٠٨ .

ومن هنا يعدّ هذا التغيّر مؤشراً جيداً على بداية تغيّر في استراتيجيات القراءة وآليات التأويل التي كانت سائدة لدى القراء السابقين .

ويمكننا أن نلمس مدى التغيّر في استراتيجيات القراءة وآليات التأويل حين نتتبّع قراءة قارئ كبير من حجم عبّاس محمود العقاد . ففي عام ١٩٦٢ كتب العقاد مقالاً أبدى فيه تأسفه العميق واستياءه الشديد من ضياع المقامة بين جلبة معارك المحافظة والتجديد . لقد وجد العقاد نفسه عام ١٩٦٢ يتعامل مع نص عربي خالص . فـ«المقامة فن من الكتابة النثرية لا يعرف له مثيل في غير اللغة العربية»[١] ، فهي إذن لا تستحق ذاك الرفض والنبذ ، بل هي حرية بالاهتمام والمفاخرة . وقد يكون في قراءة العقاد بقية من بقايا التلقي السابق ، كأن يذهب إلى أن التلقين والتعليم غرض من أغراض المقامات ، وأنها تعنى كثيراً بتنسيق الفواصل وتجميل اللفظ والمعنى بالمحسنات الظاهرة والمضمرة ، لكنه كان قادراً على تجاوز مسلمات التلقي الاستبعادي بخطوات واسعة ، وذلك حين يقف في وجه «المجددين» الذين يعيبون على المقامات أسلوبها وينكرون عليها شكلها بمناسبة ودون مناسبة . إن الإزراء بالمقامات يعني ، من منظور العقاد ، الإزراء باللغة العربية والأدب العربي ؛ لأن المقامات هي النوع الأدبي الوحيد الذي استأثرت به اللغة العربية ، وحرمت منه كل اللغات . ومن هنا «يعاب التقليد [أي قراءة المقامات قراءة اتباعية] في هذا الفن من فنون اللغة العربية لأنه حرمان لها من مزيتها بين اللغات ، وهي مزية توفّر فيها أسباب الجمال الفني في الكتابة النثرية على مثال يضارع هذا الجمال في الكتابة المنظومة»[٢] . وإذا كان العقاد سنة ١٩٢١ يهاجم أسطورة الشاعر الكلاسيكي العظيم أحمد شوقي ، فإنه في سنة ١٩٦٢ يقف في وجه دعوات تحرير الشعر العربي من الأوزان ، سواء أكانت على شكل «الشعر الحر» أم على شكل «الشعر المنثور» . وإذا كان الشعر الرومانسي الذاتي والعاطفي هو البديل الحاسم لتقليديات شوقي ، فإن المقامات ، هذه المرة ، هي البديل المقترح بدلاً من دعوات تحرير الشعر العربي ؛ ولهذا فإن أمام المقامات «عملاً كبيراً ينتظر المجددين قبل المحافظين ، وإنه لعمل ينتظره المخلصون ممن يزعمون تحرير الشعر بإلغاء البحور والأوزان ، فإن المقامة أوفى بالغرض في هذا المقام من شعر بلا بحور ، أو

(١) المقامة بين المحافظة والتجديد ، ص٤٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٠ .

نثر مهلهل يلبس الحلية في كم من كمين ، ويحمل الإيقاع بقدم من قدمين ، ولا يقنع بالمسخ في نفسه حتى يشترط معه الشروط هدماً للشعر وغريباً عن عالم النفع وعالم الجمال»[1] ، اللذين يتحققان في المقامات بشكل بديع ؛ إذ هي «وسط في موضوعاتها بين موضوعات الفهم والدرس وموضوعات الذوق والخيال . وهي وسط بين الشعر والنثر ، وبين الحكاية والصورة ، وبين التعليم والتجميل ، وبين الفن للفن من حيث القالب والصياغة ، والفن لمعانيه ومطالبه من حيث النظر إلى الحياة النفسية أو الحياة الاجتماعية»[2] . وعلى هذا ، ستعتبر المقامات ، من منظور العقاد ، نوعاً أدبياً فريداً في جمعه بين مطالب عالم النفع والإفادة ومطالب عالم الفن والجمال ،فهي النوع الأدبي الوحيد الذي استطاع أن يحقق هذه السمة الوسطية دون إخلال بأحد الطرفين .

وفي عام ١٩٦٧ عاد العقاد مرة أخرى للمقامات ، يتلمّس فيها هذه المرة بعداً جديداً وأثيراً لدى قراء هذا الجيل على وجه التحديد ، ذاك هو البعد الاجتماعي والمضمون الواقعي النقدي في المقامات . فقد تحقق «النقد الاجتماعي» في المقامات بواسطة أداة الفكاهة والهزل ؛ ذلك لأنها «هي المعرض الأدبي في النثر العربي لغرائب الأخلاق بين أبناء الطوائف الاجتماعية من الولاة والجند والقضاة والتجار والدهاقين ، وموضوعها يجمع بين موضوع القصة الصغيرة والمقالة النقدية في آداب العصر الحديث ، وقد كان كتاب العرب يكتبون المقالة النقدية بأسلوب المقامة ويودعونها الصور الخيالية المضحكة لمن يوجهون النقد إليه»[3] . ومن يقرأ تحليل العقاد السابق فإنه إما أن يذهب إلى أن العقاد كان يقرأ نصاً آخر غير المقامات ، وإما أن يقنع بأن العقاد كان يقرأ المقامات بالفعل ، ولكن انطلاقاً من أفق مختلف عما كان سابقاً ، وهذا الاقتناع يؤكد أن العقاد ، وهو من أبناء الجيل السابق ، قد عبّر عن تلازم إعادة التأويل وإعادة التصنيف لحظة الانشغال بقراءة المقامات في النصف الثاني من هذا القرن .

كانت هذه التغيّرات والتراجعات والانقطاعات في طرائق القراءة ونتائجها بمثابة

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٨ .

(٣) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، ص٧١ .

التمهيد لسلسلة التلقي التي ابتدأت بمصطفى الشكعة وشكري عياد وعبد الرحمن ياغي وغيرهم . فقد بدا واضحاً أن تلك القراءات تؤسس لنمط تلق جديد ، يبدو كأنه النقيض الحاسم لنمط التلقي الاستبعادي الذي ساد في الفترة السابقة . فبعد نصف قرن من التلقي الاستبعادي والسلبي للمقامات ، إذا بنا في عودة جديدة إلى نمط التلقي الإحيائي ، تظهر تلك العودة في المطالبة باستثمار المقامات إبداعياً ، وبإعادة الاعتبار لها ولصاحبها ، وبالتأسي بها بوصفها قصة أو مسرحية ، وبمباهاة الآخر ، الغرب الذي سخر من الأدب العربي ، وحطّ من قيمته لخلوه من القصة والمسرحية ، وها هي البراهين ماثلة ومشهورة لتؤكد للغرب ومن شايعه ليس امتلاكنا لتراث قصصي ومسرحي ثري وأصيل فحسب ، بل لتؤكد أننا السبّاقون في هذا المجال ؛ إذ قبل أن يعرف جي دي موباسان القصة القصيرة الواقعية بألف عام كان بديع الزمان قد عرف القصة الواقعية القصيرة بمفهومها الحديث ، وعلى أقل تقدير يمكن لهذا الجيل أن يرتضي بأن «جي دي موباسان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فهم القصة القصيرة كما فهمها بديع الزمان الهمذاني في المقامة العربية التي ابتدعها في القرن العاشر الميلادي»(١) . وقبل أن يكتب بن جونسون المسرحي الإنجليزي مسرحياته القائمة على نقد الشخصيات المفردة الصفات بخمسة قرون كان بديع الزمان قد كتب مقامات ، كالمضيرية ، فيها نقد للسلوك الفردي والاجتماعي معاً(٢) . وباختصار كانت مقامات بديع الزمان ، من منظور هذا الجيل ، فرصة ثمينة أمام الأدب العربي ، فقد «كان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية . وأن يقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية»(٣) ، والتي كانت قد وضعت في قمة السلم الطبقي للأنواع الأدبية الحديثة .

وفي هذا السياق تندرج قراءة مصطفى الشكعة لمقامات بديع الزمان (١٩٥٩) ، فقد كانت هذه القراءة من أوائل القراءات التي أبدت معارضتها للتلقي الاستبعادي السابق ، ومثّلت بداية مهمة في الانقطاع عنه ، وذلك من خلال تعبيرها عن هاجس تأصيلي ملحٍّ في قراءة تلك المقامات . فمنذ البدء تتكشف ، في قراءة الشكعة ،

---

(١) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص١٧٦ . وانظر كذلك ص١٩٨ .

(٢) انظر : علي الراعي ، مسرح الشعب ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط :١ ، ١٩٩٣ ، ص١٧٢ .

(٣) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، د .ت ، ص٤٩٦ .

أواصر الحب والمودة التي تربط القارئ بالمقامات وصاحبها ، حيث يحدثنا عن تلك الروابط منذ مقدمة كتابه «بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحافية» ، وذلك حين يكتب مستهلاً مقدمته للطبعة الأولى : «ربطتني وبديع الزمان الهمذاني أواصر ود وحب من زمان طويل ، فما قرأت رسائله إلا حبب إلى نفسي استعادتها مراراً لجمال صادفته فيها (. . .) وما أصاب خاطري مرة كدّ أو فتور ، أو تعب أو قصور ، إلا سارعت إلى مقاماته أمتع النفس بأخيلتها وفكاهتها التي تجلو صدأ النفس ، وتذهب وهن الحسّ ، وتجدّد صفاء الذهن ، وتعيد جلاء القلب»[(١)] . يشعر القارئ منذ المقدمة بأنه على عتبة أفق جديد ونمط تلق مختلف عما كان سائداً قبل ذلك بقليل أو كثير . فهي المرة الأولى التي تنعقد فيها علاقة نفسية حميمة بين القارئ والمقامات أو صاحبها ، حيث كان النبذ والاستبعاد ، في التلقي السابق ، نتيجة حتمية لسخط القارئ ونفوره وانزعاجه وامتعاضه من النص وصاحبه . ومن هنا كان تغيّر العلاقة التي تربط بين النص والقارئ بمثابة بداية تؤشّر على اختلاف صورة النص وصورة صاحبه ، أو قل إن اختلاف صورة النص وصاحبه كان كفيلاً بتغيير نمط العلاقة التي تربط القارئ بالنص .

على خلاف أغلب القراء السابقين ، أبدى مصطفى الشكعة إعجابه الشديد بالمقامات وصاحبها ، لدرجة أن يصل الإعجاب لحد الانبهار بالمقامات وببديع الزمان ، فقد بهر هذا الأخير الشكعة بسمات شخصيته المتمثّلة في «الإشراق النفسي والخلقي ، والجرأة والاستقامة ، والعزة والتدين ، والنزعة التحررية الجريئة ، والحملة القوية العارمة على الأوضاع الفاسدة في زمانه ، فحاربها حرباً شديدة لا هوادة فيها و لا لين»[(٢)] . فبديع الزمان إذن ليس مجرد كاتب متصنع أو أستاذ يحشد كل غريب من الألفاظ وعويص من الأساليب من أجل تعليم الصبيان الناشئة أصول الصناعة وطرائق الإنشاء ، بل إننا أمام أديب رائد ومصلح اجتماعي وصاحب قلم نزيه بنّاء في نقده وواقعي في دعوته للإصلاح والتغيير . ومن هنا كان بديع الزمان ، من منظور الشكعة ، الكاتب العربي الأول الذي «ابتكر فن الصحافة بالقدر الذي سمحت به

---

(١) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، ص٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٧-٨ .

ظروفه المحددة قبل ألف عام من الزمان»[١] . فهذا الكاتب ما إن ينتهي من كتابة رسائله ، بحسب دعوى مصطفى الشكعة ، حتى تتلقفها الأيدي وتقبل عليها الأذهان وتذيع بين العام والخاص . ومن هنا يعدّ الشكعة رسائل البديع مصدراً ثرياً للحياة الاجتماعية والسياسية في عصره ، والباكورة الأولى للمقالة الصحفية في تاريخ الكتابة العربية .

لم يقتصر فضل الهمذاني على الأدب العربي ، من منظور الشكعة ، على ابتكار فن المقالة الصحافية فحسب ، بل إنه أضاف إلى الأدب العربي ثروة جديدة حين أقدم مبتكراً على إنشاء مقاماته التي «حاول فيها لأول مرة في تاريخ الكتابة العربية أن يكتب القصة أو الأقصوصة»[٢] . فقد اقتحم بديع الزمان ميداناً جديداً لم يكن مطروقاً من قبل ، فمقاماته هي أول محاولة في الأدب العربي لكتابة القصة . غير أن الانطلاق ، في تأسيس القراءة ، من قصصية المقامات سيضع القراءة وجهاً لوجه ضد التلقي الاستبعادي النافي لقصصية المقامات . فبالنسبة للشكعة ، لا يحطّ من قدر الناحية القصصية في مقامات البديع ما أنكره عليها بعض المستشرقين ممن عنوا بالمقامات وكتبوا عنها ؛ لأن «الهوى واضح في تلك الأحكام التي أصدرها هؤلاء المستشرقون ، ولعلهم لا يريدون أن يعترفوا لنا بفضل حتى في الأمور الظاهرة كالشمس في رأد الضحى»[٣] . وبعد استعراض سريع لآراء بعض المستشرقين في قصصية المقامات يجزم مصطفى الشكعة بأن مقامات بديع الزمان تعدّ ، إلى حد كبير ، قصة فنية راقية ، وعملاً إبداعياً على صلة وثيقة بحياة الناس الاجتماعية والسياسية .

وعلى هذا ، لم يعد بديع الزمان كما كان في التلقي السابق معلماً أو كاتباً متصنّعاً ، ولم تعد مقاماته كتابات غريبة تافهة عقيمة ، بل أصبح أديباً حر التفكير ورائد المقالة الصحفية والقصة العربية في تاريخ الكتابة العربية ، حيث استطاع أن يسجّل حياة العصر ويصوّر آلام الناس وشكواهم ويعالج مشاكلهم . ومن هنا كان بديع الزمان صحفياً مبكراً ومثقفاً «عاش قبل زماننا بألف عام تقريباً ، ولو أن خلفاءه من

---

(١) المرجع نفسه ، ص٨ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣٩٢ .

الكتاب التزموا طريقته في معالجة الشؤون العامة ، لكنا أعرق بلاد الدنيا في فن الصحافة»[1] ، فهذا القرب من الناس ، الذي اكتشفه مصطفى الشكعة ، هو الذي أهّل بديع الزمان لأن يكون رائد المقالة الصحفية والقصة العربية في آن واحد ، حيث الخبرة بالحياة ومشكلاتها ، وبالناس ومطامعهم ، كل ذلك قد أمدّ بديع الزمان بمادة تعينه على كتابات أقاصيصه الاجتماعية ومقالاته النقدية التحليلية ، أي على كتابة مقاماته . وقد دُهش مصطفى الشكعة حين اكتشف أن واضع أساس القصة العربية هو نفسه واضع أَساس المقالة الصحفية . لكن ما الأسباب التي جعلت ريادة القصة والمقالة تجتمع لدى كاتب واحد ، وفي القرن الرابع الهجري بالذات؟ كيف اجتمع لبديع الزمان أن يكون رائداً لفن القصة والمقالة في آن واحد؟ ما هي الظروف الاجتماعية التي أحاطت بنشأة هذا الفن الجديد؟

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٥٠ .

٢-٢ تغيير مواقع التبئير: المقامات من دائرة العزلة إلى أفق التجاوب

كثيراً ما يتمّ الانتقال من نمط تلق إلى آخر بضرب من تغيير استراتيجيات القراءة وتجديد أدواتها وإجراءاتها، ومن جهة أُخرى يحدث، في بعض الأحيان، أن يتمّ هذا الانتقال ليس بتغيير هذه الاستراتيجيات والأدوات، بل بتغيير مواقع التبئير في فعل القراءة، حيث ينحرف بصر القارئ من بقعة محددة من النص المقروء إلى أخرى. وعلى هذا، يمكننا أن نتوقّع تطابقاً لافتاً بين التلقي السابق واللاحق، وذلك حين يقع هذا الأخير في أسر اختيارات التلقي السابق، فينحصر اهتمامه بالبقعة النصية ذاتها التي كانت موضع إلحاح التلقي السابق. هذا على وجه التقريب ما حدث في التلقي التأصيلي، حيث تمّ الانتقال دون تغيير مكوّنات نمط التلقي من استراتيجيات وأدوات، اللهم إلا في حدود ضيّقة جداً، حيث بدأنا نشهد تقدّماً على مستوى المعجم والموقف والغاية من القراءة، في حين بقيت الاستراتيجيات كما هي، وظلّ أفق المقاييس والمعايير الجمالية على ما كان عليه، مما يجعل اختلاف الموقف من المقامات في هذا التلقي ناتجاً عن تغيير مواقع التبئير، فبدل الإلحاح على المظهر اللفظي المصطنع، سيتمّ التركيز على البعد الاجتماعي والواقعي في المقامات وفي المجتمع الذي ظهرت فيه.

إذا كان الإلحاح على جانب التصنّع في المقامات قد قاد التلقي الاستبعادي إلى عزل المقامات عن العالم الذي نشأت فيه، فإن التلقي التأصيلي كان، على النقيض من ذلك، يسعى إلى إعادة تشكيل علاقة المقامات بعالمها المحيط بها، بل كان يهدف، بعبارة أصحّ، إلى تصحيح نمط تلك العلاقة التي شكّلها التلقي السابق للمقامات وعالمها. فقد بالغ التلقي الاستبعادي في عزل المقامات عن العالم الذي نشأت فيه، فكانت المقامات بمثابة نص أصم أبكم، لا يصوّر واقعاً، ولا يعبّر عن روح مبدعه، ولا يستجيب لمتطلبات عصره ومجتمعه، إنه نص قاتم كثيف غليظ لا يشفّ عن ضمير عصره وحقيقة مجتمعه. إن المقامات، من هذا المنظور، شكل جامد، وإطار صلب، وقالب فارغ، وألاعيب لفظية، ومجاميع من الأساليب والمحسنات اللفظية الشكلية التي لا تنم عن غاية وراءها، اللهم إلا غاية التدريب والتعليم. ومن هنا كان نبذ المقامات ورميها بكل نقص وقصور نتيجة مترتبة عن هذه

الصورة البغيضة التي تم تشكيها لمقامات بديع الزمان، حيث فقدت المقامات أهم ميزة في الأدب العظيم، وهي القدرة على التجاوب مع العالم والمجتمع وروح العصر، فالنص العظيم هو الذي يلتقط، ببصيرة نافذة، روح عصره وضمير مجتمعه.

ومع ذلك، فإن نفي التجاوب بين المقامات وعالمها المحيط بها لم يكن نفياً تاماً مطلقاً؛ إذ ثمة قراءات سابقة قد أشارت إلى شكل ما من أشكال التجاوب بين المقامات والعالم، حيث سبق لشوقي ضيف مثلاً أن أشار إلى صلة المقامات بالعالم الذي ظهرت فيه، وذلك حين لاحظ أن ثمة تشابهاً كبيراً بين تصنّع المقامات وتكلفها وحذلقتها، وبين التصنّع الذي كان سمة العصر كله وميزة الحياة بأكملها. ومن هنا لم يجد شوقي ضيف حرجاً في تشبيه مقامات بديع الزمان بواجهة أحد المساجد المزخرفة لذلك العهد؛ لكثرة ما لاحظه من تشابه بين المقامات وواجهات المساجد من جهة التنميق والتصنيع والترصيع[(١)] . وهذا التشابه لا يخص المقامات وحدها، بل إنه ينسحب على أدب هذه الفترة الذي كان أشبه بصناعة أدوات الترف والزينة، فهو، من هذا المنظور، مجرد تحف تنمق في أشكال مختلفة من صور التنميق. وبهذا كان شوقي ضيف يعبّر عن شكل من أشكال التجاوب بين المقامات وبين العالم المحيط بها، فالمقامات لم تأت على تلك الصورة المتصنعة والمتكلفة إلا لأن العصر الذي نشأت فيه كان عصر تصنع وتكلف وحذلقة، فـ«مهما بحثت في هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً في جميع شئون الحياة، إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحذلق على ضروب وفنون مختلفة، فقد أترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربي، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف»[(٢)] ، اللذان يطبقان على الحياة في هذا العصر، حيث ينتشران انتشاراً سرطنياً مذهلاً، فليس بغريب أن تأتي المقامات على تلك الصورة، فهي تعكس بتكلفها وتصنعها واهتمام بالجوانب اللفظية الشكلية تكلفَ العالم وتصنعه وتحذلقه واهتمامه بأمور الزينة والتنميق.

إننا أمام شكل من أشكال التجاوب بين المقامات والعالم، إلا أنه تجاوب شكلي منبوذ، من حيث هو انحراف عن الطرق الطبيعية في التعبير والتصوير، فكما انحرفت أنماط المعيشة في ذلك العصر عن الطرق الطبيعية التلقائية للمعيشة،

(١) انظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص٢٥٤.

(٢) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط: ١١، د.ت، ص٢٧٨.

انحرفت المقامات عن الطرق الطبيعية التلقائية للتعبير والتصوير ، وبدل الأكل باليد أخذ العربي يتناول طعامه بالملعقة ، بل بملاعق عديدة مختلفة الأشكال والألوان ، وذلك على نحو ما يروى عن الوزير المهلبي من تفننه المفرط في تناول أكله . فشوقي ضيف يذكر ، وهو ينقل عن ياقوت الحموي ، أن هذا الوزير «كان إذا أراد أكل شيء بملعقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً ، فيأخذ منه ملعقة فيأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة ، ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر»(١) ، وهكذا يفعل مع بقية الملاعق . فكما كان المهلبي يعبّر عن شكل مفرط من أشكال التصنع والتفنن في تناول الطعام ، كذلك كان بديع الزمان ومعاصروه يعبرون عن شكل مفرط ومبالغ فيه من أشكال التأليف والكتابة ، وإذا كانت طريقة المهلبي انحرافاً عن الطرق الطبيعية في تناول الطعام ، فإن المقامات هي أيضاً شكل من أشكال الانحراف عن الطرق الطبيعية والسوية في الكتابة والتعبير . ولا غرابة في ذلك ؛ إذ إن أنماط المعيشة ، كما المقامات ، ضرب من ضروب التعبير عن طبيعة العصر والمجتمع .

إن قراءة النص هي ، بشكل من الأشكال ، قراءة لواقع المجتمع الذي نشأ فيه ، كما أن قراءة واقع المجتمع هي أيضاً ، وبشكل من الأشكال ، قراءة للنصوص التي أبدعها ذاك المجتمع . وهكذا ففي مقابل صورة المقامات المتكلفة المتصنعة وصورة العصر المتكلف والحياة المتصنعة ، كان التلقي التأصيلي يشكّل نمطاً مختلفاً لعلاقة المقامات بعالمها ومجتمعها الذي نشأت فيه . وهو ما ترتّب عليه تشكيل صورة جديدة ومختلفة للمقامات من جهة ، ولمجتمعها الذي ظهرت فيه من جهة ثانية ، فبعد أن كان عصر بديع الزمان هو عصر التكلف والتحذلق ، أو عصر استقرار الحضارة ونضج الثقافة والعلوم ، إذا بالبحث ينصبّ على الكشف عن مدى ما وصل إليه هذا المجتمع من تفسّخ وانحلال وتصدّع واهتراء على الأصعدة المختلفة ، وتبعاً لذلك غدت المقامات نصاً نقيضياً ، يعكس بتفسّخه وتركيزه على الجوانب البغيضة من الحياة تفسّخَ العالم المحيط به ، واهتراءَ المجتمع الذي نشأ فيه ، وفساده ، واضطراب أوضاعه وأنظمته ، كما أن زيف أبي الفتح الإسكندري ، بطل المقامات ، وكذبه وتكديه واحتياله ، كل ذلك أصبح بمثابة تعبير عن النقمة على هذا المجتمع ، والتمرد على

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٧٩ .

موازين العصر الذي قست على الأدباء من أمثال الإسكندري ، حتى هوت بهم إلى منحدر الحياة ، ودفعتهم إلى تلمس الرزق بالكدية والاحتيال . ففي عصر فسدت أخلاقه واهتزت قيمه واضطربت أحواله لا يكون ثمة اعتبار للعلم والعقل والأدب ، فكل ذلك أمور لا تجدي ولا تنفع ، وكما قال الإسكندري :

«هذا الزمان مشوم
كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح
والعقل عيب ولوم
والمال طيف ولكن
حول اللئام يحوم»

وكأن أبا الفتح كان يعبّر باستهتاره واحتياله عن فساد هذا الزمن وتفسّخ هذا المجتمع وجوره على الأدباء والعلماء ، مما دفع بهم إلى التكدي والاحتيال . فهو إذن يقف من الزمان والمجتمع موقف المتحدي حين يقابل حمق الزمان بحمق أشد منه ، وحين يقابل تفسّخ المجتمع بتفسّخ أعنف منه .

٢-٢-١ التماثُل بين بنية المقامات وتناقضات مجتمع الهمذاني

كان معروفاً ، منذ وقت مبكر جداً ، أن الظروف التاريخية في مجتمع من المجتمعات تتطلب تعبيراً فنياً معيّناً وشكلاً أدبياً مخصوصاً يلائم تلك الظروف . فقبل أن يشير قسطاكي الحمصي ، في سياق تأثره بنظرية هيبولت تين بشأن تأثير الجنس والبيئة والزمان في الأدب ، إلى أن الأدب نتاج للمجتمع الذي ظهر فيه ، قبل هذا كان نجيب الحداد وروحي الخالدي قد أخذا عن فيكتور هوجو فكرة ارتباط الأدب بالمجتمع التي عرضها في مقدمة رواية «كرومويل» التمثيلية سنة ١٨٢٧ . وخلاصة الفكرة كما يجملها روحي الخالدي : «إن الشعر له ثلاثة أدوار وهي الغناء والحماسة والدرام . ولكل منها مناسبة بدور من أدوار الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم . فالقرون الابتدائية غنائية ، والقرون القديمة حماسية ، والقرون الجديدة درامية»(١) . وإذا تغاضينا عن الطابع الطبقي في توزيع الأنواع الأدبية في هذه

---

(١) تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب ، ص١٧٩ .

النظرية ، أمكننا النظر إليها بوصفها تعبيراً عن ضرورة الربط بين الأدب والمجتمع الذي ظهر فيه ، كما أنها محاولة مبكرة لتفسير نشوء الأشكال الأدبية وتطورها تفسيراً اجتماعياً ، حيث الأدب ملتصق بالمجتمع وملازم له في تطوره وتقلبه .

استمر هذا النوع من التفسير في النقد العربي حتى تبلور نظرياً مع تحوّل مرجعيات النقد الحديث من المنهج التاريخي في تطبيقاته الفرنسية إلى ما عُرف بـ«نظرية الانعكاس» الواقعية الماركسية . ومن هنا اتسم نمط تلقي هذا الجيل لمقامات بديع الزمان ، بالإضافة إلى ميوله التأصيلية ، بميل تأريخي اجتماعي واقعي واضح ، حيث أمكن لهؤلاء القراء أن يتخلصوا ، بدرجات متفاوتة ، من النزعة التقييمية التي كانت ملازمة للتفسير السابق ، فقدّموا للأشكال الأدبية قراءة اجتماعية تاريخية لا تستند إلى معيار غير معيار التاريخ نفسه ، حيث التطور الذي لا يرقب سوى التاريخ مجراه كما يقول شكري عياد ، وحيث الأشكال الأدبية مرتبطة في نشأتها بالظروف الاجتماعية المحيطة التي تحدّد خصوصية التطور الأدبي في مختلف العصور .

يعدّ الفن الحقيقي ، من منظور شكري عياد ، فناً ضرورياً ، أي إنه يقول شيئاً كان لا بد أن يقال ، ويقال بطريقة مخصوصة وفي شكل معيّن تحتمه ظروف العصر وملابساته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية . فالظاهرة الأدبية ، كالموجودات الطبيعية ، تنشأ في ظروف معينة ، وتؤثر فيها عوامل خاصة . وعلى هذا ، يكون التاريخ الأدبي ، من هذا المنظور ، كالتاريخ الاقتصادي ، «فيه شيء كبير من الحتمية ، بمعنى أن نمو شكل أدبي معيّن وفي عصر معيّن ، لا يمكن أن يحدث اعتباطاً»(١) . ومن هذه الملاحظة انفتح أمام قراء مقامات بديع الزمان أفق جديد ، فالقول بقصصية المقامات أو دراميتها يستدعي ، بقدر كبير ، البحث في ظروف نشأتها التاريخية والاجتماعية ، فإذا كانت المقامات شكل أدبي جديد ابتكر في أواخر القرن الرابع ، فإنها تستلزم من القارئ تفسيراً معقولاً لمثل هذه الأسئلة : لمَ لَم تظهر المقامات قبل هذه الفترة؟ وما الظروف الاجتماعية التي حتمت ظهور هذا الشكل في هذه اللحظة بالذات؟ وما هي الصلة بين الظروف التاريخية وهذا الشكل الأدبي؟ وكيف تأتى ابتكار هذا الفن الجديد لرجل كبديع الزمان الهمذاني دون غيره؟ وهل تأتى لمقامات بديع الزمان أن تصوّر الحياة الاجتماعية في عصرها؟

---

(١) القصة القصيرة في مصر ، ص٤٠ .

كما كان نجيب الحداد وروحي الخالدي وغيرهما مأخوذين بفكرة فيكتور هوجو عن تطور الأشكال الأدبية وتقلبها مع أطوار الحياة، كان شكري عياد، كما هو حال أبناء جيله، يقرأ مقامات بديع الزمان وهو مأخوذ بالتفسير الواقعي الاجتماعي لنشوء الأشكال الأدبية وتطورها، كما هو عند الناقد الروسي ق. ك. بيلينسكي في كتابته عن «تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف»[1]، والناقد المجري المعروف جورج لوكاتش في كتابته عن «الرواية كملحمة بورجوازية»، حيث طوّر هذان الناقدان نظرية اجتماعية متكاملة للفن. وفيما يخصّ الرواية فقد ربط الاثنان بينها وبين ظهور البورجوازية الأوربية الحديثة، وما صاحب ذلك من تصدعات اجتماعية وتفسّخ أخلاقي وصراع حول المصالح. فقد كان لوكاتش يطوّر فكرة هيجل في أن الرواية هي الشكل الأدبي الحديث، أو أن الرواية هي ملحمة العصر الحديث، حيث الرواية «هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي (...) إذاً فتناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدّم المفتاح لفهم الرواية، من حيث إنها نوع أدبي قائم بذاته»[2]، ويتميز بالتمزّق القاهر بين البطل والعالم. إن الرواية، من منظور لوكاتش، قصة بحث متفسّخ أو ممسوس عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسّخ. وإذا كان الشعر الملحمي، من منظور لوكاتش، تعبيراً عن وحدة الكتلة الاجتماعية وتماسكها نظراً لانعدام الصراع الطبقي والتفسّخ الأخلاقي، فإن الرواية، من جهة أخرى، تعبير عن التناقضات الحادة والتمزق القاهر داخل المجتمع الأوروبي بسبب الصراع حول المصالح والتمايزات الطبقية الحادة. فالرواية إذن تعبير عن التصدّع الذي حصل في المجتمع الأوروبي الرأسمالي الحديث.

وفي هذا السياق يلاحظ شكري عيّاد، في محاضراته التي ألقيت سنة ١٩٦٧ و١٩٦٨ على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية في معهد البحوث والدراسات العربية، أن «الرواية الحديثة إذن هي نبت بوروجوازي، إذا كانت قد وجدت لها مقدمات (...) عند سرفانتيس الأسباني، أو فيلدنج الإنجليزي، أو بوشكين

---

(١) انظر: بيلينسكي، تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف، تر: جميل التكريتي، مجلة «الثقافة الأجنبية»، ع:١، ١٩٨٠، ص٢٤.

(٢) جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار النهضة، بيروت، ط:١، ١٩٧٩، ص٩. كما أشار بيلينسكي إلى أن «الرواية هي ملحمة زماننا»، ص٤٣.

الروسي ، فهذه المقدمات هي أيضاً انعكاس لمقدمات ظهور الطبقة البورجوازية ، طبقة ساكني الأبراج أو ساكني المدن ، على مسرح الحياة الأوروبية كطبقة ذات نفوذ وسلطان»[1] . وكما ميّز لوكاتش بين الشعر الملحمي والرواية ميّز شكري عياد بين الملحمة من جهة ، وبين الرواية والقصة القصيرة من جهة ثانية ، فإذا كانت الملحمة هي الشكل الأدبي الذي صاغته الأرستقراطية المحاربة القديمة من مادة الفن القصصي الأصيل ، فإن «الرواية الحديثة ، وأختها القصة القصيرة من بعد ، هما الصورتان اللتان صاغتهما البورجوازية من تلك المادة نفسها ، وعبّرت بهما عن أخلاق العصر الذي تولت زعامته»[2] . وبقدر ما ارتبط ظهور الرواية والقصة القصيرة بظهور البورجوازية الأوروبية الحديثة ، من منظور شكري عياد ، فقد ارتبط ظهور الأدب القصصي في مصر بظهور الطبقة الوسطى فيها . فقد توقع شكري عياد ارتباطاً مشابهاً بين ظهور الفن القصصي وظهور الطبقة البورجوازية في كل من مصر والمجتمع الأوروبي الرأسمالي الحديث . فظهور الأدب القصصي في مصر ، كما يلاحظ شكري عياد ، قد تزامن مع بداية نشوء الطبقة الوسطى ، طبقة شيوخ الأزهر والأعيان والوطنيين وطلاب المدارس ، التي قادت النضال الوطني ضد الحملة الفرنسية ، ومضت تقاوم التدخل الأجنبي ثم الاحتلال الإنجليزي . وتاريخ مصر الحديث ، من منظور شكري عياد ، هو من صنع هذه الطبقة ، والأدب القصصي نشأ ونما في هذه الفترة نفسها ، ومعظم قرائه من هذه الطبقة ذاتها . ومن هنا يصحّ الربط بين ظهور الأدب القصصي وظهور الطبقة الوسطى في المجتمع .

كان شكري عياد على اطلاع بجهود معاصريه الذين قادوا محاولات رائدة لتبين صلة الأدب القصصي والدرامي العربي الحديث بتراثنا القديم ، فهو يشير ، في مقدمة تلك المحاضرات ، إلى دراسة فاروق خورشيد ، ويعقّب على ذلك بأنه ليس من المفيد «أن نواصل البحث في كون الفن القصصي أصيلاً في عروبته أو مقتبساً من الغرب . فهذا البحث يبدو لنا نوعاً من الدفاع عن الأدب العربي»[3] . وعلى الرغم من هذا الاحتراز فإن شكري عيّاد لم يجد حرجاً في مواصلة البحث في هذا الموضوع . وقبل

---

(١) القصة القصيرة في مصر ، ص١-٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص (د) .

أن يكتب شكري عياد هذا الاحتراز بعشر سنوات كان قد أكد، في محاضرة ألقاها في الموسم الثقافي لجامعة القاهرة سنة ١٩٥٧، أن الفن القصصي في أدابنا الحديثة ليس بفن جديد مستحدث، كما أنه ليس، كما قد يظن الكثيرون، «مجرد محاكاة لما قرأناه من قصص الغرب، ولكنه جزء من حياتنا كما أنه جزء من حياة كل شعب، وإني لأدع قصصنا الشعبي (. . .) لأشير إلى أن فن القصة القصيرة الذي نضج واشتد عوده في أدبنا الحديث، فن عربي قديم، يتمثل - أظهر ما يتمثل - في تلك المقامات الرائعة التي صاغها بديع الزمان الهمذاني والحريري من بعده»(١). فإذا ثبت لشكري عياد بأن فن القصة القصيرة فن عربي قديم يتمثل بشكل واضح في مقامات بديع الزمان والحريري، فلا بد إذن من البحث عن الظروف الاجتماعية التي نشأ فيها هذا الفن، وإذا كانت المقامات قصصاً قصيرة، وإذا كانت القصة القصيرة فناً بورجوازياً بالدرجة الأولى، فهل يمكن تفسير نشوء المقامات تفسيراً اجتماعياً؟ وهل بالإمكان تلمّس ظروف نشأتها الاجتماعية وما إذا كانت شبيهة بظروف نمو البورجوازية في المجتمع الأوروبي الحديث، وفي مصر أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن؟

يؤكد شكري عياد، في سياق دراسته لألوان من الفن القصصي في النثر العربي القديم، أن ثمة ألواناً من الأدب القصصي العربي القديم نشأت في ظل ظروف شبيهة، إلى حد ما، بظروف نمو البورجوازية الحديثة في مصر والمجتمع الأوروبي. وعلى هذا، فالارتباط بين الفن القصصي وظهور الطبقة البورجوازية ارتباط وثيق لا يشذّ، بحسب ما يلاحظ شكري عياد، في أية حالة من الحالات الثلاث، المجتمع الأوروبي الحديث ومصر الحديثة والمجتمع العربي القديم. فالأشكال القصصية التي أثّرت في التجارب القصصية الأولى في مصر «كانت هي بالذات تلك الفنون التي ظهرت في الأدب العربي القديم حين شهد المجتمع العربي في البصرة وبغداد وفارس وسائر مراكز التجمع المدني المهمة في ذلك العهد ظهور طبقة «بورجوازية» من التجار والموظفين»(٢). وقد تمثّلت تلك الفنون القصصية، على وجه التحديد، في «الخبر» كما هو عند الجاحظ، و«رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، و«المقامات» كما هي

---

(١) الأدب في عالم متغيّر، ص٤١.

(٢) القصة القصيرة في مصر، ص١٣.

عند الهمذاني والحريري .

تعدّ مقامات بديع الزمان ، من هذا المنظور ، شكلاً قصصيّاً من نتاج الظروف الاجتماعية التي أوجدتها البورجوازية العربية القديمة . وإذا أُغفلت بعض العيوب التي يلاحظها شكري عياد في المقامات كتكرار الموضوع وجمود القالب ، فبإمكان شكري عياد ، ومن دون أن يشعر بأي حرج ، أن يسمي هذه الكتابة الفنية التي أصّلها بديع الزمان قصة قصيرة ؛ إذ كثير من هذه المقامات تشتمل على حادثة كافية لبناء قصة قصيرة ، بل بعضها مفعم بالحوادث كالمقامة «الأسدية» و«المضيرية» التي بلغ فيها بديع الزمان مستوىً رفيعاً «يصلح أن يقارن بما بلغه كتاب القصة القصيرة العالميون في العصر الحديث»[1] . فهي ، وإن ارتكزت على حادثة يسيرة «دعوة إلى طعام» ، تستمد قيمتها الفنية من التصوير البارع الرائع لنفسية التاجر المضيف ، صاحب المضيرة ومثل الطبقة البورجوازية الناشئة الذي يسعى بالخداع والنصب وانتهاز الفرص إلى تجميع أقصى ما يستطيع من مال وعقار ، ولا يبالي في سبيل هذا أن يغشّ جاراً ، أو يهين محتاجاً .

وبقدر ما كانت قراءة المقامات ، في هذه الفترة ، منصبّة على البحث عن العناصر القصصية والدرامية فيها ، فإنها كانت مأخوذة بالبحث عن مدى تصويرها لواقع المجتمع العربي في لحظة مهمة من لحظاته الخطيرة . فقد «كان العصر عصر قلق وعدم استقرار والفتن والحروب والمكائد والاحتيال والتكلّف ، فجاءت المقامات صورة صادقة معبّرة عن هذا كله»[2] ، وذلك بوصفها شكلاً نثرياً ، يمتلك القدرة على التعبير عن المجتمع العربي في هذه الفترة ، بحيث لم يبلغ مستواها فن نثري آخر من رسائل أو خطب في رسم هذه الصورة لحالة العصر . فكانت هي المرآة الصادقة للحياة الاجتماعية في ذلك العصر ، والصورة الناصعة لذلك «المجتمع الذي سادت فيه الشعوذة الاجتماعية والركود الاقتصادي وحوادث القتل والتدمير ، فتعسّر الحصول على الرزق ، ولم تكن الإمارة والتجارة والزراعة والصناعة وسائل مفيدة للحصول على لقمة العيش ، فلجأ الناس إلى الكدية»[3] . وعلى هذا ، فالمقامات مرآة انعكس عليها

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٩ .

(٢) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص١٧-١٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣٢ .

حال المجتمع المضطربة ، بل حتى تعقيد المقامات اللغوي سيكون تعبيراً عن تعقيد الحياة في مجتمع بديع الزمان . فإذا كنت تجد في المقامات تعقيداً لغوياً فإنه تعقيد «يعبّر عن التعقيد السائد في المجتمع ، وتجد فيها تكلفاً في الإكثار من المحسنات البديعية ، يعبّر عن روح التكلف وعدم الاكتفاء بالمحدود في حياة السكان ، ونجد السخرية اللاذعة من بين السطور تعبيراً عن الألم الذي ساد طبقات المجتمع من جراء الفوضى التي كانت سائدة ، وذلك حين تسلط الأتراك وغيرهم على العرب ، وكذلك نجد أن النفاق في حياة بطل المقامات يعبّر عن نفاق المجتمع كله حاكمه ومحكومه»[1] . وهكذا بحيث لا يبقى مظهر من مظاهر حياة ذلك العصر إلا وبالإمكان تلمّسه في مقامات بديع الزمان ، ولا يبقى في المقامات من مظهر إلا وبالإمكان تلمّسه في ذاك المجتمع .

وبالنسبة لعبد المالك مرتاض ، تعدّ المقامات فناً معبّراً مصوّراً ، ومقامات البديع ، من هذا المنظور ، قد بلغت مستوى أدبياً شارف الخلود ، حيث كانت مقاماته «مرآة ناصعة انعكست عليها الحياة بمناحيها المختلفة من اجتماعية ، وأدبية ، وعقلية ، وحتى أخلاقية من بعض الوجوه . فمقاماته مرآة لحضارة عصره ، بضروبها المختلفة ، ومظاهرها المتباينة ، ومشاكلها القائمة»[2] . أما أقوى الجوانب التي انصبّ عليها اهتمام الهمذاني في مقاماته فهي الجانب الاجتماعي ، والمقامة «المضيرية» وحدها ، من منظور مرتاض ، كافية لأن تعطينا صورة صحيحة دقيقة عن الحياة الاجتماعية على عهد بديع الزمان . ففيها يحدثنا البديع ، بكل دقة وتفصيل ، عن مظاهر اجتماعية وحضارية بالغة القيمة من الناحية التاريخية ، فيذكر لنا الدُور وما اتصل بها من أبواب ، وطاق ، وفرش ، ونحاس ، وعبيد ، وأدوات الطبخ من طساس وأباريق ومناديل وسفر وقصاع وصحاف . . . . كما أنه يذكر في هذه المقامة عنصراً اجتماعياً أو حضارياً ذا قيمة كبيرة من منظور مرتاض ، ذلك «هو «دار الأعلاق» ، أو ما نسميه اليوم بدار الصناعة التقليدية ، أو ما في حكم ذلك . فهذا العنصر جليل الخطر من الناحية الحضارية ، لأنه بمثابة برهان على أن حضارة العرب لم يقف أمرها لدى تشييد

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٨ .

(٢) فن المقامات في الأد العربي ، ص٥٢١ .

المساجد والقصور وحدها ، بل جاوزها إلى جميع مناحي الحياة العملية»[1] . وهكذا يمضي عبد المالك مرتاض متنقلاً بين المقامة «المضيرية» ، و«البغدادية» ، و«الفزارية» ، و«الملوكية» ، و«الأصفهانية» ، و«الحلوانية» ، و«الموصلية» ، باحثاً عن ما اشتملت عليه مقامات البديع من جوانب اجتماعية كثيرة قد لا يستطيع الباحث ، كما يذكر مرتاض ، أن يجلوها كلها ؛ لكثرتها وتشعّب دروبها ، لكنّه يقرّ بأنها ذات قيمة وجلال ، وأن مقامات البديع عمل ذو قيمة خطيرة من الناحية الاجتماعية والأدبية ؛ إذ «بفضلها استطعنا ، أن نعرف الحالة الاجتماعية في مظاهرها المختلفة التي كانت سائدة على عهد البديع في المدن وغير المدن»[2] . فمقامات بديع الزمان ، من هذا المنظور ، عمل تعبيري تصويري من الدرجة الأولى ، استطاع أن ينفذ إلى أعماق الحياة في القرن الرابع فيصوّرها تصويراً رائعاً قلّما تجد له مثيلاً في تاريخ الكتابة العربية .

إن إصرار هذا الجيل على تصويرية المقامات للمجتمع الذي أنشئت فيه يعبّر عن رد فعل ضد محاولات التلقي الاستبعادي في تغييب مضمون المقامات الاجتماعي والواقعي ، وذلك لصالح تضخيم أبعادها اللفظية والأسلوبية الشكلية . فإذا كانت المقامات ، في التلقي السابق ، نموذجاً للسخف والعقم والتحجّر والحذلقة اللغوية الثقيلة ، فإنها ، في التلقي الراهن ، أول محاولة لتصوير واقع المجتمع المتصدّع ، بل هي أول اعتراض على اهتراء البنيان الاجتماعي وتفسّخ النظام الأخلاقي في المجتمع العربي القديم . ومن هنا فإن لها «قيمة أدبية خطيرة ، لا تقلّ أهمية وجلالاً ، عن أية قيمة لأي أثر أدبي عال ، وليست وصفاً تافهاً لا معنى له ، كما زعم زكي مبارك ، ولا كلاماً مرصوفاً بقصد تعليم الناشئة اللغة العويصة ، كما زعم الدكتور شوقي ضيف»[3] . فالاعتراف بقيمة المقامات الأدبية والاجتماعية الخطيرة يستلزم من القارئ مجاوزة صورة المقامات الهزيلة التي شكّلها التلقي السابق ؛ ذلك لأن القول بأن المقامات فن معبّر مصوّر لا يتوافق مع ما سلّم به التلقي السابق من أنها مجرد ألفاظ حوشية مرصوفة وأسجاع ذات أجراس مدوية . ومن هنا تكون إعادة قراءة المقامات قرينة تجاوز التلقي الاستبعادي السابق ، والصورة السلبية التي شكلها للمقامات . وقد

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥٢٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٢٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٥٢٤ .

عبّر عبد المالك مرتاض عن ضرورة تجاوز التلقي السابق حين كتب متسائلاً : «ألم يَحن لتاريخ الأدب العربي أن لا ينظر إلى هذه المقامات على أنها أسجاع ذات أجراس مدَوية ، وأوصاف تافهة ، وهزليات تثير الضحك في النفس ، ثم لا شيء فيها من بعد ذلك؟»(١) . وفي مقابل هذا التجاوز تظهر الحاجة لإعادة قراءة المقامات قراءة جديدة تعترف لها بالقيمة الأدبية الكبيرة ، كما تقرّ بأنها مصدر غني للمعرفة التاريخية والحضارية والاجتماعية والأدبية جميعاً .

ومن بعد مرتاض عبّر يوسف نور عوض ، في قراءته لـ«فن المقامات بين المشرق والمغرب» (١٩٧٩) ، عن ضرورة تجاوز التلقي السابق للمقامات من أجل القدرة على إعادة تأويلها وقراءتها قراءة جديدة تنطلق من روح الفترة الراهنة ، وتعبّر عن ما تحفل به هذه الفترة من قيم إنسانية وحضارية كبيرة . ويلاحظ يوسف نور عوض أن السمة العامة التي ميّزت المقامات في جميع العصور هي سمة النقد والثورة وكشف العيوب الإنسانية والاجتماعية ووضع البديل لها في بعض الأحيان ، وهو ما لم يتعرّض له التلقي السابق ، فأهمل رغم أهميته الحضارية والتاريخية التي يراها يوسف نور عوض . والسبب ، من منظور هذا الأخير ، يرجع إلى تثبيت فعل القراءة على المظهر اللفظي اللغوي فيها ، فأولئك «لم يروا في المقامة سوى وعاء ملئ بالتعبيرات الغريبة واللغات الوعرة والبلاغة المعقدة»(٢) . أما هذا التثبيت فإنه يرجع إلى «المنهج» الذي انطلقوا منه في قراءة المقامات ، حيث لم يكن أولئك القراء «يريدون من المقامة غير هذا ، ذلك لأن المنهج الذي انطلقوا منه كان لغوياً بلاغياً لا يحفل بالقيم الإنسانية والحضارية التي نحفل بها الآن حتى نظهر المقامة في ثوبها الصحيح وحتى نثبت لأعداء الثقافة العربية الإسلامية أن الفكر العربي لم يكن قاصراً في يوم من الأيام ، ذلك أنه أسهم في الفنون الإنسانية - ولا سيما فن القصة الذي أنكروه عليه - بقدر وافر وتقدمي في ذات الوقت»(٣) .

كان الأفق العام الذي تنطلق منه القراءة يحدد ، بقدر كبير ، الكيفية التي تمت بها القراءة ، ويتحكّم في الاستراتيجيات التي تسلكها ، والأدوات التي تستخدمها ،

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص١٣٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٣٧-١٣٨ .

والمعجم الاصطلاحي والمفهومي الذي توظفه . فإذا كانت الأجيال السابقة قد انتهت إلى أن المقامات نص جامد عقيم ، تتوارى حكايته خلف الشغف بالإغراب اللغوي والحرص على تسجيل العلوم والمعارف اللغوية الشكلية ، وذلك بدلاً من التعبير عن تجربة إنسانية مؤثرة ، أو تصوير واقع اجتماعي حيّ ، إذا كان ذلك كذلك ، فإنه نتيجة مترتبة عن تثبيت فعل القراءة على البعد اللفظي واللغوي في المقامات . ومن هنا تأكد لهذا الجيل بأن تغيير بؤرة التركيز في فعل القراءة كفيل باختلاف صورة النص . وهكذا بدأت عملية إعادة قراءة المقامات باستبدال الجوانب الاجتماعية والقيم الإنسانية والحضارية بالجوانب اللفظية والقيم اللغوية الشكلية . فمن منظور عبد الرحمن ياغي (١٩٦٩) ، تعدّ مقامات بديع الزمان «أوفى ما يصوّر الحياة في عصر منشئها من جوانب كثيرة ، سياسية وعقائدية وعرقية وأدبية واجتماعية وتعليمية ولغوية ؛ فمعاصروه صوّروا برسائلهم وإخوانياتهم وأشعارهم بعض جوانب هذه الحياة ، أما مقاماته أو مسرحياته القصيرة فقد اشتملت على الكثير مما يجري في حياة الناس ، فهي وثيقة ذات قيمة اجتماعية وأدبية وسياسية»[(١)] . فمن التمس العادات ، والتقاليد ، والخصومات ، والأحقاد ، وألوان الهجاء المقذع ، وعبارات الشتائم المتداولة في ذلك العصر ، وجوانب الحياة اللاهية ، وصورة الخيل والأسد ، وفساد الحياة الاجتماعية في بغداد آنذاك ، وحيل اللصوص ، وأخبار المتسولين ، كل ذلك وغيره سيجده في المقامات ، كما لو كانت مقامات البديع خزانة واسعة ليس لمختلف العلوم والألفاظ والأساليب كما كان يذهب إلى ذلك شوقي ضيف وحنا فاخوري ، بل هي خزانة واسعة ضمّت حياة المجتمع بمختلف جوانبه ، بحيث «ليس هناك من قضية رائجة في عصر الهمذاني لم تدر حولها مقامة من مقاماته ، حتى كان لما وراء الطبيعة مكان لديه»[(٢)] . وهكذا يبسط عبد الرحمن ياغي أمام قارئه تلك الرقعة الحياتية الواسعة التي شملتها مقامات بديع الزمان ، والتي أخذت في الاتساع شيئاً فشيئاً لدرجة أن تتحوّل مقامات البديع ، في لحظة من لحظات التلقي اللاحقة ، إلى صورة واقعية واضحة وشبه مكتملة عن حياة المجتمع ، حتى أصبحت بمثابة صورة طبق الأصل من حياة المجتمع الذي أنشئت فيه .

---

(١) عبد الرحمن ياغي ، رأي في المقامات ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٨٥ ، ص٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٦ .

في قراءة لاحقة حاول مازن المبارك أن يستشف «مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته» ، وذلك من خلال تصفّح ما اشتملت عليه المقامات من موضوعات لبيان مدى الصلة الوثيقة التي تربط بين المقامات من ناحية والمجتمع وحياة الناس من ناحية أخرى ، «والحق أن الهمذاني يقدّم لنا صورة توشك أن تكون متكاملة ؛ إذ يحدثنا عن مجالس أهل العلم والأدب وما يدور فيها من مساجلات ومناظرات ، ومجالس الشراب والطرب وما يدور فيها من أقداح وآلات . ويحدثنا عن الوعاظ والمساجد والأسواق والدور والحمّامات والحوانيت والمطاعم والخانات . وهو يرسم لنا من خلال ذلك كله كثيراً من صور الذين يتحدث عنهم بأزيائهم وهيئاتهم حتى نوشك أن نراهم بثيابهم ، ونستمع إليهم بألفاظهم ، ونرى مرآة نفوسهم وشخصياتهم في أعمالهم وتصرفاتهم»(١) ، وما هذا إلا جزء من جوانب مجتمع الهمذاني التي استشفها مازن المبارك من خلال مقاماته التي أتت على حياة المجتمع كاملة ، فلم تنقص منها شيئاً ، باستثناء صورة المرأة في ذاك المجتمع ، وحياة الحرية والعبودية ، و عدل الحكام واستبدادهم .

وإذا كان تصفّح موضوعات المقامات بطريقة سطحية سريعة قد فوّت على مازن المبارك الالتفات إلى البعد الاجتماعي النقدي ، بل الثوري الاعتراضي في مقامات بديع الزمان ، فإن يوسف نور عوض قد ارتكز في قراءته لمقامات بديع الزمان على هذا البعد بالذات . فمن منظور هذا الأخير ، لا يمكن استكشاف الجوانب المهمة التي رمى إلى تصويرها بديع الزمان من خلال النموذج الإنساني إلا بعد قراءة فاحصة لواقع المجتمع المعقّد الذي عاش فيه بديع الزمان وتأثر به غاية التأثر . فبذلك «نستطيع أن نتفهم أبعاد النقد المرير الذي وجهه بديع الزمان إلى ذلك المجتمع (. . .) الذي – على الرغم من ثراء أرستوقراطيته – تحوّل كثير من رجال العلم والفن والأدب فيه إلى مكدين أمام أعتاب البلاط . وأما الذين كانوا يفيدون فهم الذين اتخذوا من الجدل والسفسطة والصراع الطائفي والحزبي والعنصري وسائل من وسائل الإلهاء للناس . وكان عطاؤهم بقدر ما ألهوا به الناس من التفكير في مساوئ الإدارة والحكم»(٢) . في حين بالإمكان تبيّن مساوئ الإدارة والحكم هذه في مقامات بديع الزمان الهمذاني

---

(١) مازن المبارك ، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته ، دار الفكر ، دمشق ، ط :٢ ، ١٩٨١ ، ص٣٥ .

(٢) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص١٥-١٦ .

التي كانت ، من هذا المنظور ، ثورة عنيفة على أوضاع المجتمع الفاسدة ، ونقداً شديداً لحياته المتفسّخة والمهترئة . فإذا كان ذلك كذلك وجب التوقف عند الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها هذه المقامات . ومن هنا جاءت ضرورة الإشارة إلى السياق الاجتماعي نشأة مقامات بديع الزمان في مختلف قراءات هذه الفترة ، ليس بهدف سرد وقائع تاريخية وأحوال اجتماعية ، بل لتأكيد تصويرية المقامات من جهة ، وإبراز جانبها الاجتماعي والواقعي من خلال نقد وضع المجتمع في ذلك العصر من جهة ثانية ، وهو الجانب الذي سيسهّل لهؤلاء القراء تفسير نشأة المقامات تفسيراً اجتماعياً ، يؤكد على الربط بين ظهور شكل أدبي وبين ظهور طبقة اجتماعية معينة في فترة معينة . فمقامات الهمذاني ، من هذه الجهة ، وليدة عصرها ، عصر البؤس الذي استشرى بين بعض الفئات الاجتماعية ، والفساد السياسي والأخلاقي الذي ساد في تلك الفترة ، فأخرج الأدباء المكدين من أمثال أبي دلف الخزرجي والأحنف العكبري ، واضطر أديباً من حجم أبي حيان التوحيدي إلى إحراق كتبه في لحظة من لحظات القنوط واليأس ، وعالماً كأبي علي القالي إلى الرحيل صوب الأندلس حين لم يجد ما يسدّ عوزه ، فاضطر إلى بيع كتبه . أما أبي سليمان المنطقي فقد عجز ، وهو من أكابر العلماء في هذه الفترة ، عن تدبير وجبة غذائه وعشائه وأجرة مسكنه ، كما اضطر بديع الزمان الهمذاني ، بحسب ما ورد في بعض رسائله ، إلى التسوّل في طرقات نيسابور وأزقتها بحثاً عن لقمة العيش وما يقيم الأود .

فمن هؤلاء وغيرهم نسج بديع الزمان خيوط نموذجه الإنساني الفريد ، أبي الفتح الإسكندري ، فكان صورة لأولئك جميعاً ، وتعبيراً عن الثورة على تلك الأوضاع الفاسدة بالطرق المقلوبة . «فهذه الخبرة بقضايا الحياة ومشكلاتها ، وإن كانت أحياناً في صورة فنية معكوسة بحيث تبعث على التمرد ، وقلب الأوضاع ، وما في ذلك من إحساس بالمرارة ، هذه الخبرة هي التي أمدت الهمذاني بمادة تعينه على رسم ملامح بطله أبي الفتح الإسكندري مجرباً شديد المراس»(١) ، وشخصية ثائرة متمردة ، تعبر عن ثورتها وتمردها بالسخرية وبشتّى وسائل الاحتيال والتكدي ، إنها مثال الشحاذ الثائر ، والمتسول المتمرد ، والمكدي الساخط الذي ضاق ذرعاً بفساد العصر وتفسّخه فعبّر عن ذلك كله بتفسّخه واحتياله وتمزّقه القاهر بين قيم أصيلة وأخرى زائفة . إنه ،

---

(١) رأي في المقامات ، ص٦٦ .

باختصار ، صورة ناصعة لتفسّخ المجتمع واهترائه وتمزّقه . ومن هنا كثيراً ما اقترن ، في تلقي هذا الجيل ، إعادة تأويل مضمون المقامات بإعادة اكتشاف الأبعاد الإنسانية والاجتماعية الثورية في شخصية بطل المقامات الهمذانية ، أبي الفتح الإسكندري .

٢-٢-٢ التجاوُب بين مأساة الإسكندري ومأساة المجتمع

إن تثبيت فعل القراءة على الأبعاد الاجتماعية الواقعية ، في مقامات بديع الزمان ، يستدعي بالضرورة التركيز على شخصية بطل المقامات ، أبي الفتح الإسكندري . فإذا كان العمل الأدبي يكتسب جزءاً كبيراً من واقعيته من جهة اختياره لشخصيات عادية بسيطة من الطبقة الدنيا في المجتمع ، فإن أبا الفتح الإسكندري يكتسب ، من هذا المنظور ، أهمية كبيرة ؛ ذلك أن اختيار بديع الزمان لبطل مقاماته من بين فئات المجتمع الدنيا هو الذي أعطى ، بقدر كبير ، لمقاماته تلك الأبعاد الاجتماعية الواقعية . فشخصية أبي الفتح الإسكندري نموذج يعبّر عن فئة الأدباء البائسين ، والعلماء المتسولين الساخطين المتبرمين بالعصر وأهله ، الذين جار عليهم المجتمع ، فكانوا ضحية من ضحايا تفسخه واهترائه وتصدعه ، فاضطروا إلى التسوّل بمقدرتهم الأدبية واللغوية ، والاحتيال على المجتمع بشتّى الطرق ، جلباً للرزق ، وإدامة للبقاء ، واعتراضاً على أحوال المجتمع الفاسدة ، وثورة ضدها . وهكذا فبقدر ما كان التلقي يزيح البعد اللفظي من بؤرة الاهتمام القرائي ، فقد كان يعلي من شأن الأبعاد الاجتماعية ، ويؤكد السمة الواقعية ، وذلك حين يثبّت فعل القراءة على مدى قدرة هذا النص على تصوير واقع المجتمع المهترئ في تلك الفترة .

والحق أن استشعار تفرّد شخصية أبي الفتح الإسكندري لم يكن جديداً في تاريخ التلقي العربي ؛ إذ سبق لروحي الخالدي ، كما ذكرنا سابقاً ، أن التفت إلى خصوصية شخصية أبي الفتح وأبي زيد السروجي ، وذلك حين قارن بينهما وبين شخصيات الدراما الكوميدية الغربية . غير أنه لم يكن مقدراً لروحي الخالدي أن يمضي إلى أبعد من هذا الالتفات والملاحظة ، حيث كانت الأبعاد اللفظية والإنشائية تشدّ قراءة الخالدي للمقامات شداً منعه من تطوير تلك الملاحظة .

قُدِّر فيما بعد لفخري أبو السعود أن يطوّر تلك الملاحظة ، ومن المنظور المقارن ذاته الذي وجدناه عند روحي الخالدي . فبدلاً من مقارنة مقامات بديع الزمان بفنون الكوميديا الغربية ، سيقارن فخري أبو السعود بين المقامات وبين مقالات أديسون

وستيل في الأدب الإنجليزي تحديداً . ويبدو أن باعث فخري أبو السعود على تلك المقارنة هو ما وجده من تشابه واضح بين العملين ، وبالتحديد من جهة اهتمام العملين ، مقامات البديع ومقالات أديسون وستيل ، بشخصية اجتماعية طريفة هي شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات البديع ، وشخصية سير رودجر ديكفري في مقالات أديسون وستيل الاجتماعية . وهو ما جعل فخري أبو السعود يقرأ المقامات ، كما رأينا سابقاً ، بوصفها عملاً عظيماً ، وجديراً بأسمى أنواع القصص الاجتماعية التحليلية ؛ إذ فيها اخترع بديع الزمان «شخصية أبي الفتح الإسكندري فكان على الأرجح المؤلف العربي الوحيد الذي اخترع شخصية شائقة واضحة من صنع الخيال المجرد . ولم تكن شخصيات المقامات التالية فيما بعد إلا نسخاً مكررة منه لا ابتكار فيها ، وشخصية أبي الفتح الإسكندري تعين من مراحل تطور القصة العربية نفس المرحلة التي تعينها شخصية سير رودجر ديكفري من تطور القصة الإنجليزية»(١) ، وعلى هذا ، فحتى شخصية أبي زيد السروجي لم يقدّر لها أن ترقى ، من هذا المنظور ، إلى مستوى شخصية أبي الفتح الإسكندري ، ولم تجئ في وضوح شخصية أبي الفتح وتعدّد نواحيها .

إن الجديد اللافت حقاً في قراءة فخري أبو السعود هو القدرة على الاختراق والتخطي ، فقد رأينا فيما سلف كيف تأتى له اختراق سُجُوف الألفاظ والأسجاع التي شغلت معاصريه ، للوقوف على أبعاد المقامات الاجتماعية ، ولبّها التصويري لأحوال المجتمع ومشاكل الشعب . وها هو هنا يقدم مثلاً جيداً على قدرة القارئ على اختراق تلك الأبعاد السطحية الظاهرة لشخصية الإسكندري ، من أجل النظر في أبعادها العميقة التي تكمن وراء هذا التظاهر بالسخف والاحتيال والتكدي والجنون . وبهذه القدرة على اختراق أبعاد النص والشخصية السطحية استطاع فخري أبو السعود تقديم قراءة متقدمة على عصرها بعقود .

لقد كان اختراق الأبعاد اللفظية واللغوية الكثيفة في المقامات أمراً عسيراً ، وهو ما أجبر أغلب القراء السابقين على الوقوف عند سطح المقامات الظاهر الذي قادهم إلى نبذها واستبعادها ، أو رميها بالنقص والقصور . غير أنه من المؤكد أن ثمة قراء استطاعوا تجاوز أبعاد المقامات اللفظية ، لكنهم حين تعرّفوا على شخصية أبي الفتح

(١) القصص في الأدبين العربي والإنجليزي ، ص٦٥٤ .

صُدموا بطباع هذه الشخصية الغريبة ، حيث سوء الذوق والتسول المثير للتقزز والانزعاج . فحتى مارون عبّود ، وهو أول من جزم بحماس بقصصية المقامات ، لم يستطع تجاوز هذه الأبعاد في قراءته لشخصية أبي الفتح . فأبو الفتح ، من منظور مارون عبود ، متسول وداهية يدور مع الزمان كيفما دار ، ويفتح أبواب الرزق بشتى سبل الاحتيال ، ثم لا شيء بعد ذلك . وعلى هذا ، فقد كان نفور مارون عبود من شخصية بديع الزمان مترتباً عن هذه المماهاة بين شخصية بديع الزمان وشخصية أبي الفتح في صورته المسطّحة .

وهكذا فبخلاف التلقي السائد الذي وقف عند الأبعاد السطحية المنفرة من شخصية أبي الفتح ، استطاع فخري أبو السعود ، بمقدرة فائقة حقاً ، أن يتلمّس الأبعاد العميقة في شخصية أبي الفتح ، حيث اكتشف أن ثمة غايات اجتماعية إصلاحية تكمن وراء صورتها السطحية المقززة . فبديع الزمان اخترع شخصية أبي الفتح من قاع المجتمع استجابة لتناوله «مشاكل المجتمع ومطامع الشعب بالدرس والعرض والإصلاح والتوجيه»[١] . وهو ما يعني أن سمات التسول والاحتيال والجنون والحمق ليست سمات جوهرية في شخصية أبي الفتح ، بل هي تعبير عن مرحلة مؤقتة كانت تمرّ بها هذه الشخصية التي اتخذها بديع الزمان أداة لنقد أوضاع المجتمع الفاسدة ، ووسيلة للإصلاح والتوجيه والتغيير الاجتماعي ، وبذلك عدّ بديع الزمان ، من هذا المنظور ، رائد القصة الاجتماعية في الأدب العربي القديم .

وتعميقاً لقراءة فخري أبو السعود ، يرى شكري عياد أن لمقامات بديع الزمان والحريري من بعده أهمية كبيرة ؛ إذ إنها أمدت الأدب العربي بنموذج إنساني خالد في الأدب العالمي ، ذلك هو «نموذج الأفّاق الذكي ، الحاضر البديهة ، الذلق اللسان ، القوي الخيال ، الذي لم يجد له مكاناً في مجتمع فاسد مضطرب القيم فاضطر أن يحتال لكسب قوته بشتى الحيل ، مستغلاً غفلة العوام ، وفساد الحكام»[٢] . فاتخاذ أبي الفتح للاحتيال والتكدي إنما جاء نتيجة تغيّر في قيم المجتمع وأوضاعه ، بل هو احتيال وتسول أشبه باعتراض موجه للمجتمع الذي فسدت أخلاقه واضطربت قيمه . إن الاحتيال دور يتقمّصه أبو الفتح ليكشف عن مدى التفسّخ الذي وصل إليه

---

(١) المرجع نفسه ، ص٦٥٤ .

(٢) الأدب في عالم متغير ، ص٤١ .

المجتمع العربي المسلم في القرن الرابع الهجري ، أو قل إنه ضرب من ضروب الانتقام من المجتمع ،لكن إلى أي حد كانت شخصية أبي الفتح تعكس واقع المجتمع المتصدّع وفساده واضطراب قيمه؟ فإذاً كانت النماذج الإنسانية الخالدة في تاريخ الأدب ، كما يلاحظ محمد غنيمي هلال[1] ، هي تلك التي تكون أبلغ تعبيراً عن عصرها ، وأقوى تمثيلاً لضمير مجتمعها ، وذلك من حيث تعبيرها عن مجموع القيم التي عاشت في محيطها ، فإذا كان ذلك كذلك ، فإن البحث عن الأبعاد التي اكتنزتها شخصية أبي الفتح الإسكندري ، وعن مدى تمثيلها للقيم الاجتماعية السائدة في محيطها ، كل ذلك يغدو أمراً ضرورياً إذا أردنا التعمّق في اكتناه الأبعاد الإنسانية العميقة في المقامات الهمذانية .

وبما أن الرواية ، من منظور جورج لوكاتش ، قصة بحث متفسّخ عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسّخ ، فإنها تتميّز ببطل يسميه لوكاتش «البطل الإشكالي» . وهو شخصية تعكس ، بقدر كبير ، مدى ما وصل إليه المجتمع من تفسّخ أخلاقي وتصدّع في البنيان الاجتماعي ، فهو يعكس بتفسّخه تفسّخ العالم المحيط به ، حيث يعيش كل من العالم المحيط والبطل حالة قهرية من التفسّخ واهتراء القيم الأصيلة . إن بطل الرواية ، كما يقول لوسيان غولدمان شارحاً رؤية لوكاتش ، «إما أن يكون مجنوناً أو مجرماً ، وهو في كلتا الحاتين [كذا] كما قلت ، شخصية إشكالية يشكّل بحثها المتفسّخ ، ومن ثم غير الأصيل ، عن قيم أصيلة في عالم الخضوع والتقاليد - يشكّل محتوى ذلك النوع الأدبي الجديد : «الرواية» الذي خلقه الكُتّاب في مجتمع الفرد»[2] . وعلى أساس متشابه مع تلك التحليلات كان شكري عياد يميّز بين شكل الرواية من جهة ، وشكل القصة القصيرة من جهة ثانية ؛ إذ صحيح أن كلاً من الرواية والقصة القصيرة من اختراع الطبقة البورجوازية ، وأن كلا الشكلين يعبّر عن العقلية البورجوازية في إيمانها بقيمة الفرد وقدرته على التأثير في بيئته ، لكن ثمة فرقاً مهماً بين الرواية والقصة القصيرة . فالرواية «تمثّل بيئة أكثر معقولية ، وفرد [كذا] أكثر

(١) انظر : محمد غنيمي هلال ، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د .ت ، ص١٠ .

(٢) لوسيان غولدمان ، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، تر : خيري دومه ، مجلة «فصول» القاهرية ، العدد الثاني ، المجلد الثاني عشر ، ١٩٩٣ ، ص٣٥ .

إيجابية في تفاعله مع البيئة . ولذلك قلنا مرة في سياق المقارنة بينها وبين القصة القصيرة : إن الرواية تعبّر عن البورجوازية المزدهرة ، في حين أن القصة القصيرة تعبّر عن البورجوازية المأزومة»[1] . وعلى هذا ، فالقصة القصيرة ، من هذا المنظور ، لا تنبت إلا في مجتمع مأزوم ، دائم التغيّر ، يعادي الاستقرار ، وجذوره لم تنبت من أرض مستقرة ، بل هو وليد المجتمع القلق المتوتر ، ومن ثم فإن أبطاله سيكونون مأزومين قلقين متوترين ، فهم إما مجانين ، وإما مجرمون ، وإما أشخاص يعيشون حالة من الإحساس الحاد بالقلق وعبث الوجود الإنساني . ومن هذا التصوّر انقلب أبو الفتح إلى نموذج لشخصية إشكالية ، مأزومة ، متوترة ، قلقة ، تعبّر بتسولها ، وجنونها ، وتكديها ، وسخريتها عن تأزّم حالة المجتمع ، وتفسّخه ، وقلقه ، وتوتره في لحظة معينة من لحظاته .

ومن هنا انصبّ اهتمام كثير من قراء هذه الفترة على تحليل حالة مجتمع بديع الزمان الذي ثبت لهم أنه يعيش حالة مخيفة من التردي الأخلاقي ، والتفسخ الاجتماعي ، والفساد السياسي ، والاضطراب الاقتصادي . . .إلخ ، وذلك مما يعني أننا بالفعل أمام طبقة بورجوازية مأزومة هي التي أخرجت المقامات وبطلها ، وأعطتهما صبغتهما الاجتماعية النقدية الساخرة . ورغبة في استجلاء أبعاد شخصية أبي الفتح الإسكندري المأزومة راح أغلب القراء يصوّر مجتمع بديع الزمان بشتى صور الانحلال والتصدع والاضطراب والفساد في كل مناحي الحياة الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ، والأخلاقية ، والدينية .

بدأ ذلك منذ قراءة مارون عبود التي راحت تسرد ، على خلاف القراءات السابقة ، صور الوضع المتأزم الذي وصل إليه مجتمع القرن الرابع من الناحية السياسية ، والاجتماعية ، والأدبية ، وانعكاس ذلك كله على مقامات بديع الزمان التي عدت وليدة طبيعية لحالة التأزم والتفسّخ في النواحي المختلفة . لقد كانت هذه الفترة ، من منظور القراء السابقين ، فترة النضج الحضاري والفكري والاجتماعي الذي وصل إليه المجتمع العباسي . صحيح أن أغلب الدارسين كانوا قد تنبهوا إلى تردي الحالة السياسية في هذا العصر ،لكن التصور العام كان يرى أن هذا العصر هو عصر «التمدن الإسلامي» ، والتحضر الاجتماعي الذي وصل إلى أوجه . فالمائة الثالثة أي

---

(١) القصة القصيرة في مصر ، ص١٤٠ .

عصر بديع الزمان، من منظور جورجي زيدان، هو العصر الذهبي للتمدن الإسلامي، «فهو العصر الذي (. . .) نضجت فيه العلوم على اختلاف موضوعاتها، وتم نموها وظهرت الكتب الوافية في أكثرها، ولا سيما في اللغة وعلومها، وفي التاريخ والجغرافية والأدب والفلسفة. ولذلك أسباب اجتماعية طبيعية»[1]. ففي هذا العصر بلغ التطور الاجتماعي أوجه، ووصل التقدم العمراني والزراعي والتجاري والفكري إلى أقصى غاياته الممكنة. وهكذا فبعد أن كان هذا العصر هو أزهى عصور الحضارة العربية الإسلامية، إذا به ينقلب فجأة إلى أكثر العصور اضطراباً وفساداً وتفسّخاً وانحلالاً.

لقد انشغل قراء هذا الجيل كثيراً بتوضيح حالة التشابه المذهلة بين تفسّخ شخصية أبي الفتح وتفسّخ مجتمع بديع الزمان. فظروف هذا المجتمع المضطربة خلقت، من منظور عبد الرحمن ياغي، طبقة وسطى لها مطامحها وآمالها التي لم تكن لتقف عند حد، ومن خيوط هذه الطبقة نسج بديع الزمان ملامح نموذج بطل مقاماته. فأبو الفتح أديب مقتدر وفصيح يسحر الألباب حين يتحدث، إلا أنه يضطر إلى الكذب والاحتيال والتسول طمعاً في كسب العيش. فهو، من هذا المنظور، نموذج إنساني يعكس، بدرجة كبيرة، آمال تلك الطبقة وطموحاتها، كما يعكس مشاكلها وهمومها التي كانت تبعث على التمرد والثورة. فهو ماجن مخمور، ومتسول محتال، وعابث ساخر، ومن هنا فإنه يمثّل، من منظور ياغي، ثورة عارمة، وتمرداً عنيفاً، وتصويراً درامياً قوياً لقلب الأوضاع الاجتماعية المتفسّخة، بعبارة أخرى كان أبو الفتح، بطل المقامات، «يمثّل الطبقة الوسطى، ويقف نموذجاً حياً لرغباتها وهمومها ومطامحها وتمردها»[2]. إنه نموذج حي يتجمّع فيه كل استهتار هذه الطبقة وتمردها في آن واحد، إنه مرآة تتجلى فيها صور ابن الحجاج، وابن سكرة، وأبي دلف، وأبي الورد، والأحنف العكبري، وأبي حيان التوحيدي وهو يتكفف العامة والخاصة، وأبي علي القالي وهو يشد الرحال إلى الأندلس وبين جوانحه الألم والإحباط والبؤس، كل هؤلاء معاصرون لبديع الزمان، ولعل صورهم جميعاً «كانت ماثلة في خاطر البديع وهو يرسم الخيوط الكبيرة في ملامح بطله أبي الفتح ليكون مثالاً لهؤلاء

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية، م:١، ج:٢، ص٥٢٩.

(٢) رأي في المقامات، ص٦٨.

بحيث يدين عصره»[١] بصورة مقلوبة ، حيث الحمق لا يجابه إلا بحمق أشد منه ، والتفسّخ لا يواجه إلا بتفسّخ أعظم منه ، وهكذا الحال مع الجنون والفساد واهتراء القيم واضطراب النظام . . .

وعلى هذا ، لم يكن غريباً أن يتحوّل أبو الفتح من نموذج الشّحاذ الذي يثير التقزز والانزعاج إلى نموذج إنساني عظيم للمثقف الثائر ، والأديب المتمرد . فهو بحمقه وزيفه واحتياله وتسوله يعبّر عن «ثورة عارمة ، وتمرد عنيف ، وتصوير درامي قوي لقلب الأوضاع»[٢] ، ونقد مرير لفساد المجتمع الذي جار على كثير من الأدباء والمثقفين ، فاضطرهم إلى التكدي والاحتيال على العامة والخاصة .

يمكننا أن نرجع هذا الاختلاف في تأويل نموذج بطل المقامات إلى كيفية القراءة واستراتيجياتها لدى كل جيل . فتركيز فعل القراءة على خطاب أبي الفتح الإسكندري الذي يتفنن في صياغته ، يقود حتماً إلى نتيجة مختلفة عما إذا تم تركيز فعل القراءة على سلوك أبي الفتح وتصرفاته وتكديه واحتياله وزيفه . . . . وفي هذا الشكل الأخير تختلف نتيجة القراءة بناءً على كيفية تأويل هذا السلوك الذي يقوم به أبو الفتح ، فما هي أسبابه ودواعيه؟ وهل هو سلوك مقصود لذاته؟ أم إنه يقود إلى غاية وراءه؟ فما هي تلك الغاية؟

من الواضح أن التلقي السابق كان يركّز اهتمامه على خطابات أبي الفتح الإسكندري ، وهو إذا التفت إلى سلوك الإسكندري لم ير فيه إلا سلوكاً لا أخلاقياً بغيضاً ومنفراً يستوجب الرفض والإدانة على شاكلة إدانة ابن الطقطقى في القرن السابع ، وذلك حين شجب المقامات بحجة أنها تعرض طرائق وأساليب منافية للأخلاق ، الأمر الذي قد ينبه بعض القراء على تلك الطرق والأساليب . ومن المنظور ذاته ، كان أغلب القراء السابقين يوجهون إدانتهم لنموذج أبي الفتح الإسكندري . أما قراءات هذا الجيل فإنها ، على خلاف التلقي الاستبعادي ، قد ركّزت كل اهتمامها على الكشف عن الغايات التي تكمن وراء سلوك أبي الفتح اللاأخلاقي بحسب الظاهر فقط .

يجادل يوسف نور عوض في أن تكون الكدية هي الموضوع الرئيسي في مقامات

---

(١) المرجع نفسه ، ص٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

بديع الزمان . ففي المقامات موضوعات كثيرة مختلفة ، أما الكدية فإنها ، من منظوره ، صفة ملازمة لبطل المقامات فرضها عليه مجتمعه على الرغم من تميّزه ونبوغه . وما دام ذلك كذلك فلا بد من البحث عن تفسير لصفة البطل البارزة في معظم مقامات بديع الزمان . ولم يكن عسيراً على يوسف نور عوض أن يجد تفسيراً مقنعاً لهذه الصفة ؛ إذ إنه يرى أن الإسكندري يمثّل صورة صادقة لشخصية بديع الزمان في قدرته الفائقة «في الارتجال وسرعة البديهة ، بل تقدمه في صناعة الأدب ، غير أنه تفوق عليه بتلافى النواقص الأخرى في شخصيته»[1] ، ومن هذه النواقص في شخصية بديع الزمان أنه ظل قانعاً ببؤسه وشقائه ، حيث كان ، من هذا المنظور ، أديباً توافر على نبوغ وعلو مرتبة في الأدب ، إلا أنه عاش حياة معظمها بؤس وشقاء يرجعه يوسف نور عوض إلى تلك السمات التي اتصف بها ، وهي قلة الحيلة ، وعروبته ، وانحيازه إلى المذهب السني في بيئة يسيطر عليها الشيعة . ولأن البديع كان قانعاً ببؤسه ، فإنه راح يخلق نموذج بطل مقاماته بصورة تسد نواقصه ، فجاء محتالاً «يجيد أساليب العصر وفنونه ، يغيّر مبادئه ويغير أصله يدوس على كرامته ويزور شخصيته . وهذا سر نجاح الإسكندري كبطل يتجلى الواقع من خلاله . لقد كان متناقضاً لأنه كان ابن البيئة تشم رائحتها في سلوكه»[2] . إن الإسكندري إذن نموذج خلقه الهمذاني من أجل التنفيس عن أزمته الخاصة ، وعن أزمة مجتمعه العامة . فقد كان بديع الزمان ، من هذا المنظور ، يعيش معاناة حقيقية وتجربة قاسية ، غير أنه لم يستطع أن يحقق مطامحه ، وهي مطامح المجتمع البورجوازي الناشئ ، فانتقم لإخفاقه بصياغة هذا النموذج الفني الذي عرّى من خلاله واقع المجتمع العباسي المتفسّخ ، وكشف عن مواطن الضعف فيه .

وطالما أن الإسكندري شخصية اتخذها الهمذاني متنفساً لأزمته وأزمة أبناء طبقته وجيله ، فإن بديع الزمان كان يرمي من وراء ذلك إلى غاية اجتماعية تقدمية ، أو إصلاحية تغييرية . فمن المؤكد أن الكدية ليست صفة جوهرية في الإسكندري ، إنها صفة تلازمه في معظم المقامات ، لكنها ليست صفة جوهرية ذاتية فيه ؛ إذ الكدية في مقامات بديع الزمان ، من منظور يوسف نور عوض ، لم تقصد لذاته ، بل

---

(١) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص٤٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٨ .

«أراد بديع الزمان أن يصوّر من خلالها ظاهرة عمّت المجتمع العباسي ، ودفعت كثيراً من العلماء وأولي النبوغ إلى التسول والتفنن في أساليب الاحتيال حتى يكسبوا لقمة عيشهم»(١) . ومن هنا راح هذا القارئ يعيد ترتيب مقامات بديع الزمان ؛ ليتناسب ذلك مع حقيقة شخصية أبي الفتح العميقة . فبما أن الإسكندري ليس مكدياً حقيقياً ، بل هو دور يتقمصه ليكشف فساد المجتمع وزيفه ، فإن ذلك من أجل أن يكون مقنعاً يستلزم من الكاتب أن يكشف في نهاية المطاف عن حقيقة البطل ودوافعه الحقيقية ، وذلك على غرار مقامات التوبة عند الحريري واليازجي ، المقامة البصرية عند الحريري والمقامة القدسية عند اليازجي ، حيث البطل المكدي المحتال ينتهي في نهاية المطاف إلى تائب زاهد متعبّد في مسجد البصرة أو المسجد الأقصى . وبحثاً عن مقامة التوبة تلك راح يوسف نور عوض يقترح أن تكون المقامة الثامنة والثلاثون «المقامة الخلفية» خاتمة المقامات الهمذانية ، وذلك لأنه رأى للإسكندري في هذه المقامة موقفاً فريداً ، فقد رفض البقاء في القصور فراراً من تنغيص الخدم لحياته ، «ولا نعرف أن أبا الفتح يتضجّر من مثل هذه المضايقات ، ولقد كان الأجدر أن تكون تلك المقامة خاتمة لمقامات الهمذاني حتى تكشف عن جانب أصيل في شخصية الإسكندري ، وهو أنه إنما كان يمرّ بمرحلة معينة في حياته هي مرحلة الاحتيال ، وأما العنصر الخيّر فما يزال موجوداً . وكان من الممكن أن تكون تلك المقامة أشبه بمقامة التوبة عند الحريري ، وهي التي تاب فيها أبو زيد السروجي عن احتياله»(٢) . فقد كان القصد من هذا الإجراء أن يظهر بديع الزمان ، بجلاء ، في صورة الأديب الواقعي الذي يصوّر شرور المجتمع ، لا إغراء بها ، بل تنبيهاً إلى خطورتها .

وبالمثل كان عبد المالك مرتاض قد لاحظ ، بشكل يذكّر بملاحظة ابن الطقطقى ، أن ثمة بعض المقامات «تعلّم ألواناً من الحيل التي كان يمكن أن تعود بشيء من الشر على المجتمع»(٣) ، لكنه يستدرك على ذلك حين يطرح إمكانية أن تكون تلك الحيل المدبّرة لوناً من النقد أو التهذيب العكسي لسلوك الأفراد والمجتمع ؛ إذ إن «النفس

(١) المرجع نفسه ، ص٩٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١١٦ .

(٣) فن المقامات في الأدب العربي ، ص٥٢٦ .

الخيّرة المهذّبة تأبى أن تأتي تلك الحيل الدنيئة من أجل نيل لقمة العيش ، بل تتخذ من ذلك وسيلة للكسب والجد والكدّ من أجل حياة شريفة لا تقوم على الشعوذة والتسوّل والتكدية»[1] . وهكذا فإن الاحتيال مجرد وسيلة للنقد والتهذيب العكسي لجأ إليها بديع الزمان بهدف الإصلاح الاجتماعي والتهذيب الأخلاقي .

ومهما يكن الأمر ، فإن احتيال الإسكندري ، وإن كان مرحلة مؤقتة في حياته كما يقترح يوسف نور عوض ، يعكس ، بدرجة كبيرة ، تلك المأساة التي كان البديع يعيشها ، وذلك الجرح «الذي جعل العبقري بديع الزمان يبحث عن ذلك النموذج ليعبّر به عن مأساته»[2] ومأساة جيله ومجتمعه ، فكان الإسكندري صورة تجمعت فيها كل مآسي المجتمع وجروحه . فقد تجد الإسكندري محتالاً ومكدياً ومخموراً وكاذباً . . . ، لكن ذلك كله لم يكن إلا تعبيراً عن التمرد والثورة على فساد المجتمع واهترائه . فأبو الفتح «لم يتخذ كل تلك المواقف بدافع الشر ، بل كان مدفوعاً إليها بجور الزمان . إنه يعرف أن بضاعة العقل نافقة وبضاعة الحمق رائجة»[3] ، وفي مجتمع كهذا يكون من السخف أن تعيش أميناً صادقاً تقياً زاهداً .

ومن هنا لم يكن عسيراً على هذا الجيل من قراء المقامات أن يرهّنوا مقامات بديع الزمان بوصفها هذه المرة نصاً من «أدب الثورات» ، وأن يعجبوا بشخصية الإسكندري الذي تبدى كأنه تجسيد حقيقي لحلم الثورة ، أو البطل الثوري الذي كان يحلم به هذا الجيل ؛ إذ خلاص المجتمع من تفسخه وانحطاطه ، ومن ثم نيله لحرياته وتحقق العدالة الاجتماعية ، كل ذلك مرهون بظهور البطل الثوري على غرار الإسكندري الذي نُظر إليه بوصفه بطلاً ثورياً متمرداً ، لم يرض بأوضاع مجتمعه الفاسدة ، فعبّر عن رفضه باحتياله واستجدائه . وقد يكون سلوك الإسكندري سلوكاً متناقضاً ، لكنه مجرد تعبير عن حال المجتمع ، أو قل إنه رفض لأوضاع المجتمع المتناقضة .

ومن هذا التصور أمكن لهؤلاء القراء أن ينفذوا إلى حقيقة شخصية أبي الفتح الثائرة والمتمردة . فهو باحتياله وتسوله يقف من الزمان والمجتمع موقف المتحدي ؛ إذ

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص١١٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١١٥ .

يقابل منه حمقاً بحمق ، وجهلاً بجهل ، وجنوناً بجنون ، وتناقضاً بتناقض ، وهذا «عنصر من عناصر الثورة في شخصية البطل الإسكندري الذي رفض أن يقف موقفاً سلبياً ، وينأى بنفسه لكي يفترسه الفقر»[1] . ففي مجتمع اهتزت قيمه ، واضطربت أوضاعه ، وتصدّع بنيانه الاجتماعي يصعب العيش في ذلك الواقع بغير هذا الأسلوب الذي اتخذه الإسكندري . إن الإسكندري بذلك كله إنما يكشف زيف عصره باحتياله وتسوّله وكذبه وزيفه ، إنه يقدّم «نموذجاً انكشف من خلاله اهتراء البنيان الاجتماعي في المجتمع العباسي في القرن الرابع ، وإن المأساة التي تمثلت في ضياعه مع تفوقه الفكري هي التي عرّت ذلك المجتمع ، وأبانت زيفه وتجوفه . ومع ذلك فإن شخصية الإسكندري لم تكن شخصية شرير حقيقي ، بل تتقمص دور الشرير لتكشف عن الجوانب التي ذكرناها»[2] ، والتي تمثلت في الفساد والزيف والاهتراء والتفسّخ والاضطراب الذي شمل جوانب الحياة جميعها . ومن هنا بدا التجاوب واضحاً بين مأساة أبي الفتح الإسكندري ومأساة المجتمع الذي يعيش فيه ، حيث يعكس الإسكندري بتفسّخه تفسّخ العالم المحيط به ، ويكشف بتمزّقه القاهر اهتراء المجتمع الذي نشأ فيه .

وكما اختلفت صورة الإسكندري ، فقد اختلفت معه صورة بديع الزمان الذي لم يكن مجرد معلم أو أديب متكلف متصنع ، بل كان متمرداً اجتماعياً ، ومثقفاً «نظر إلى واقع مجتمعه بعين المحلل الثائر ورسم منه صوراً خالدة في فنه المقامي»[3] الذي عرّى من خلاله مواطن الضعف في المجتمع ، وأبان عما اعتراه من زيف ونفاق في سبيل كسب لقمة العيش . لم يكن بديع الزمان إذن معلماً أو لغوياً ، بل مثقفاً ثائراً كان يهدف إلى «إصلاح المجتمع عن طريق عرض مشكلات مختلف الطبقات»[4] . وبخلاف النفور المعهود من شخصية أبي الفتح وتسوله المنفر ، أبدى أغلب قراء هذا الجيل إعجاباً شديداً بتلك الشخصية الفريدة في تاريخ الأدب العربي والعالمي سواء بسواء . وإذا كانت الجوانب الاجتماعية الثورية والمأساوية ، من منظور عبد الرحمن

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، ص١١٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٠٥ .

(٤) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص١١ .

ياغي وشكري عياد ومحمد رشدي حسن ويوسف نور عوض وآخرين ، هي أكثر الجوانب خطورة في هذه الشخصية ، فإن قراء آخرين لفت نظرهم في شخصية أبي الفتح ذلك الجانب المتعلّق بالصياغة الفنية التي أبرزت هذا النموذج الإنساني الفريد في صورة واضحة متكاملة ، إلى حد ما ، من جهة الجوانب النفسية والاجتماعية والجسمية والفنية .

يبدو أن محمد غنيمي هلال ، رائد الأدب المقارن في النقد العربي الحديث ، هو أول من كشف عن تفرّد نموذج بطل المقامات ، أبي الفتح وأبي زيد السروجي ، بوصفه نموذجاً إنسانياً متميّزاً على مستوى الصياغة والتشكيل والمغزى والهدف ، وذلك في دراسته الرائدة عن «النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة» (١٩٥٧) . يرى غنيمي هلال أن دراسة النماذج الإنسانية مجال جديد من مجالات الدراسات المقارنة ، ولهذا فإنه سيأخذ على عاتقه تبيين معنى النموذج الإنساني في الأدب ، وطرق تصويره الفنية ، وضرب الأمثلة التوضيحية ، كما أنه يهدف من وراء ذلك إلى غايات تأصيلية تجعله متوافقاً مع أبناء جيله . فهو يقصد في هذه الدراسة ، بخاصة ، إلى الكشف عما للأدب العربي من أصالة ، وذلك عن طريق «جلاء بعض خصائص أدبنا القديم التي امتد بها هذا الأدب في الآداب العالمية الأخرى ، وفي بيان هذه الخصائص سنلقي ضوءاً جديداً على طريقة دراسة أدبنا القديم ، من خلال شرح الجوانب الإنسانية التي ظلت مغلقة أمام النقد العربي القديم ، ولم يفها حقها -- بعد - نقدنا الحديث»[(١)] . ومن هذه الجوانب قلة النماذج الإنسانية في الأدب العربي القديم ؛ ذلك أنه لم يحفل كثيراً بالأدب القصصي والمسرحي ، كما أن «النقد العربي القديم مسئول كذلك عن عدم احتفاله بما جد من أدب قصصي لدى أسلافنا لكي ينهضه وينهض به ، وذلك أن نقدنا القديم كان يصرف همه في الجزئيات ونقدها ، ولا يعبأ بالعمل الأدبي بوصفه كلاً»[(٢)] . وعلى هذا ، فقلّة النماذج الإنسانية في الأدب العربي القديم إنما ترجع إلى سببين : الأول هو عدم احتفال الأدب القديم بالأدب القصصي والمسرحي ، وهذا سبب إبداعي بالدرجة الأولى ، أما السبب الثاني فهو سبب قرائي بالدرجة الأولى ، يعود إلى كيفية قراءة أسلافنا لما استجد في أدبنا من

(١) النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، ص٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢١ .

أشكال قصصية ومسرحية . وإلى هذا السبب الثاني عزا غنيمي هلال إساءة الأسلاف والأجيال السابقة لأدب المقامات . فهذه المقامات إنما راجت في العالم العربي «لطلاوة صياغتها ، وأسلوبها الذي يجذب قلوب المولعين بحسن العبارة ، والتأنق المسرف في بهرج من الألفاظ والجمل . وقد غفل النقاد ، كما غفل سواد الجمهور ، عن استخلاص مغزى آخر أعمق للنموذج الإنساني ذي الطابع الواقعي في هذه المقامات»[(١)] . وعلى النقيض من ذلك فهمت المقامات ، بحسب ادعاء غنيمي هلال ، على نحو أعمق في غير الأدب العربي ، وهو يقصد الآداب الغربية التي تأثرت بنموذج أبي الفتح وأبي زيد في صياغة نموذج البطل الأفاق في الحكايات الشطارية الأسبانية .

لقد توفّر الأدب العربي القديم إذن على نماذج إنسانية قليلة ، وأهمها نموذج بطل المقامات الذي يرجع الفضل الأكبر في خلقه وابتكاره إلى بديع الزمان الهمذاني ، وذلك حين اختار بطل مقاماته من بين الطبقات الدنيا في المجتمع ، فراح يحدد «معالمه بعض التحديد ، ووضع له اسماً ، هو أبو الفتح الإسكندري ، وهو شخصية أدبية محضة ، جمع فيها بديع الزمان سمات المحتال للحصول على المال ، المسف في حيله ، المستهتر بالناس ومواضعاتهم ، انتقاماً لنفسه ، من عصره المستهتر به»[(٢)] ، وبذلك الاستهتار بمواضعات المجتمع تحقق لنموذج مقامات البديع جانباً واقعياً ، فجاء «صورة لفئة البائسين طرداء المجتمع ، ممن رزقوا مقدرات إنسانية وفنية لم يتح لهم مجتمعهم سبيل إفادة الآخرين بها والنفع منها ، لأنه كان مجتمعاً تدور فيمه على سلطان المال ، فاتخذوا مواهبهم أحابيل للرزق استغلالاً لآفات المجتمع نفسه . فهم يتكسبون بالأدب من المجتمع ، ينتهزون فيه غفلات الدهماء»[(٣)] . إنهم ، بحسب الظاهر ، كالشعراء المداحين ، أدباء اتخذوا الأدب وسيلة لكسب الرزق ، إلا أنهم كانوا يسلكون طريقة أخرى في تكسبهم ، فهم «طائفة تستجدي الأغرار من الناس ، بأدب لا يمت إلى تصوير مثل زائفة كما فعلت طبقة المدّاحين ، بل بالاحتيال عن فطنة

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٢-٢٣ .

وحذر تسطيب فيهما عيش الاغتراب والتجول»[١] . فاحتيال هذه الفئة لا ينصبّ على سادة المجتمع وملوكه ، بل ينصبّ على دهماء المجتمع وأغراره ، وكأن أبا الفتح ، وهو النموذج الذي جسّد مطامع تلك الفئة البائسة وأحلامها ، يعبّر بذلك عن رؤية اجتماعية معينة ، وهي أن أساس الداء لا يكمن في قمة الهرم ، بل في القاعدة الاجتماعية التي تتمثل في سواد الجمهور وعامة الناس ، فكما تكونوا يولّى عليكم . فلم يكن أبو الفتح ولا أبناء طبقته إذن مجرد متسولين ، بل إنهم ساخطون على المجتمع ، متبرمون بالزمن ؛ «ولهذا كانت حيلهم منبعثة من باطن نفسي مخزون ، فكانوا بهذه الحيل يهجون المجتمع ، وينتقمون منه في آن»[٢] . ومن هذا السخط المصبوب على المجتمع ، الكامن في شخصيات أولئك الساخطين اكتسب نموذج بطل المقامات الهمذانية جانبه الواقعي الذي «ترك أثراً في تصوير باطن نفسي خبيء لنموذج أبي الفتح»[٣] . وهذا المخزون الباطني الخبيء في شخصية أبي الفتح هو بالذات ما يجذب اهتمام قارئ مقارن كمحمد غنيمي هلال .

إن ما يهمّ محمد غنيمي هلال هو بالتحديد تلك الجوانب التي شكّلت شخصية أبي الفتح الإسكندري ، وخلقت منه نموذجاً إنسانياً فريداً . ومن هنا انصبّ اهتمام محمد غنيمي هلال ، على خلاف القراء الآخرين ، على الأبعاد النفسية والجسمية والاجتماعية التي تمثّل جوهر شخصية أبي الفتح . فاحتيال أبي الفتح الإسكندري وتسوّله ، من منظور غنيمي هلال ، يكشف عن جانب السخط في مسلكه ، وعن مدى حقده على الدهر والليالي ، وعن محاولته للهرب من بؤسه بالاستجداء ، «وفي سلوكه لذلك مسالك شتّى ، كلها أمور تغني - فنياً - جوانبه الاجتماعية ، ودلالاتها الاجتماعية»[٤] . كما يلتفت غنيمي هلال إلى الجوانب الجسمية لشخصية أبي الفتح ، وذلك حين يلاحظ أن بديع الزمان قد ذهب إلى تصوير بعد جسمي لبطله ، كما في المقامة التاسعة «الجرجانية» حين كتب بديع الزمان واصفاً أبا الفتح : «بينا نحن بجرجان ، في مجتمع لنا نتحدث ، وما فينا إلا منا ، إذ وقف علينا رجل ليس

---

(١) المرجع نفسه ، ص٢٣ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٥ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٢٦ .

بالطويل الممتد ، ولا القصير المتردد ، كث العثنون ، يتلوه صغار في أطمار»[١] . ومع ذلك فإن محمد غنيمي هلال يلاحظ أن بديع الزمان ، على الرغم من توفيقه في عرض جانب واقعي لمجتمعه وابتكاره لنموذج بطل المقامات المحتال ، «لم يلتزم منهجاً فنياً لتصوير نموذجه ، وتطويره . فمثلاً يبدأ مقاماته بالمقامة القريضية ، وقد بدا فيها أبو الفتح هرماً متغضن الوجه بعد الشباب ، ثم بعد ذلك نراه شاباً ، وكهلاً»[٢] .

مرة أخرى يتحكّم ترتيب مقامات البديع وتسلسلها في القراءة ، فقد سبق ليوسف نور عوض أن اقترح ترتيباً جديداً لمقامات البديع ، وذلك كي تتناسب مع الصورة التي شكلتها القراءة للمقامات وصاحبها وبطلها . وليس هذا باجتراء من قارئ على خصوصية نص المؤلف ؛ ذلك أن ترتيب المقامات بين دفتي كتاب لم يكن بالضرورة من عمل بديع الزمان ، بل حتى أسماء المقامات ليس ثمة ما يؤكد أنها من وضع بديع الزمان . فقد ذكر عبد الرحمن ياغي أنه اطلع على نسختين مخطوطتين من مقامات بديع الزمان[٣] ، الأولى في مكتبة أياصوفيا ، والثانية في مكتبة النور العثماني ، وهذه الأخيرة هي النسخة التي طبعتها مطبعة الجوائب سنة ١٨٨٠ ، وقد أشرف على تصحيحها الأديب الفلسطيني الشيخ يوسف النبهاني . وهذا الشيخ حين لم يجد في النسختين عناوين لهذه المقامات سماها بما وقع عليه اختياره ، وما رأى المناسبة تقتضيه . وهو ما يؤكد أن النص لا يحيا بفعل صاحبه وضمانه فحسب ، بل إن بقاء النص مهمة يشترك فيها المؤلف والقارئ معاً ، وربما كان دور القارئ أكثر حسماً في تحديد مصير هذا النص .

لقد كان ترتيب المقامات حاسماً ، إلى حد ما ، في تحديد مدى النضج الفني الذي تأتى لنموذج أبي الفتح من منظور محمد غنيمي هلال . وعلى الرغم من أن محمد غنيمي هلال قد انتهى إلى أن أبا زيد السروجي ، بطل مقامات الحريري ، يفوق أبا الفتح في جلاء جوانبه النفسية والجسمية أمام القارئ ، فإنه لم يستطع تجاهل ريادة نموذج أبي الفتح وسبقه . فأبو الفتح ، من منظور هلال ، هو الرائد الأول لهذا النموذج المقاماتي ، كما أنه لا يغفل عن دوره بالتعاون مع أبي زيد في الآداب

---

(١) مقامات بديع الزمان ، ص٤٦ .

(٢) النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، ص٢٦ .

(٣) انظر : رأي في المقامات ، ص٤٨ .

العالمية ، حيث «انتقل نموذج المقامات الإنساني إلى الآداب الأوربية فأثر فيها بخلق نموذج أدبي آخر ، تطورت به القصة الأوربية بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربية عن طريق الأدب العربي في أسبانيا»(1) ، ومن هذا الطريق تأتى للنقاد العرب من دارسي الأدب المقارن أن يقعوا على شاهد يؤكد تأثير أدبنا في الآداب الغربية . فالكل يبحث عن أدلة وشواهد تؤكد تأثير أدبنا العربي القديم في الأدب الغربي ، وها هي الفرصة مواتية لإثبات ذلك التأثير ، فالتماثلات المذهلة بين المقامات والقصص الشطارية الأسبانية دليل مهم على وجود تأثير لأدب المقامات في هذه القصص ، ومن ثم في القصص الأوربي بعامة .

لقد تم ذلك بعد أن كان الإجماع قد تم على أن الأدب القصصي أدب مستحدث في الأدب العربي ، وأن الأدب العربي يخلو من هذا النوع من الأدب ، حيث لم يكن يدور في خلد أحد أن ينقلب الوضع بهذه الدرجة ، فبعد أن كان تأثير الأدب القصصي الغربي في الأدب العربي بمثابة حقيقة تاريخية لا سبيل إلى إنكارها أو تجاهلها ، لدرجة أن قارئ من حجم شكري عياد لم يكن ليتردد ، وهو يؤرخ للقصة القصيرة في مصر سنة ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، في التصريح بأن الباحث في القصص العربي الحديث لا يستطيع أن يتجاهل «حقيقة تاريخية لا تقبل جدلاً وهي أن نماء هذا النوع من الأدب كماً وكيفاً إنما جاء على أثر حركة ترجمة واسعة للقصص الأوربي»(2) . وهكذا كان الكل يقطع بأن فن القصص فن مستحدث في أدبنا ، وأنه وفد إلينا من الغرب مع ما ورد من مظاهر الحضارة المادية والمعنوية . وفجأة ينقلب الوضع رأساً على عقب ، وإذا بتلك الحقيقة تنقلب هباءً تذروه الرياح ، وإذا بنا نصبح مبتكرين فن القصص بعد أن كنا ناقلين له ومقتبسين ، وإذا بالمقامات التي لم تكن أكثر من بهارج وزخارف لفظية متكلفة ، تغدو النص القصصي الأول الذي أثّر تأثيراً قاطعاً في نشأة الأدب القصصي الأوربي .

وفي الواقع إن كل ذلك الهوس قد تفجر ، في الأصل ، بعد الاطلاع على عبارة وردت في كتاب «تاريخ الفكر الأندلسي» للمستشرق الأسباني آنخل جونثالث بالنثيا سنة ١٩٢٨ ، فقد سبق لبالنثيا أن ذكر ، في سياق إشارته إلى مقامات

---

(١) النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، ص٤٤ .

(٢) القصة القصيرة في مصر ، ص (د) .

الحريري ، أنه «لمما يستلفت الذهن ويدعو إلى الدهشة ، ذلك الشبه العظيم بين هذا الأثر الأدبي وذلك الطراز المعروف في أدبنا الأسباني باسم قصص الصعاليك La novela picaresca ، وهو موضوع جدير بالدراسة»[١] . وبالفعل كان الموضوع جديراً بالدراسة ، وما هي إلا عقود حتى غدا الربط بين المقامات العربية والقصص الشطارية الأسبانية أمراً معتاداً ومألوفاً بين النقاد العرب سواء أكانوا مختصين بالأدب المقارن أم بالأدب الأسباني ، أم بالأدب العربية ، أم بنظرية الأدب ، فكما أشار محمد غنيمي هلال إلى تأثير المقامات العربي في القصص الأسباني ، ومن ثم الأوربي ، أشار لطفي عبد البديع إلى الفكرة ذاتها[٢] . وفي الوقت ذاته كان شكري عياد يؤكد تأثير المقامات العربية في الآداب العالمية ، وذلك حين لاحظ أن نموذج المقامات الإنساني «قد عرفه الأدب الأسباني بعد أدبنا العربي ، وأغلب الظن أن الأدباء الأسبان عرفوه من النماذج العربية ، ثم انتقل من الأدب الأسباني إلى الآداب الأوربية ، فيما عرف في تلك الآداب باسم «قصص الصعاليك» . وبحسبي أن أذكر من النماذج الحديثة لهذا الأدب مسرحية «المفتش العام» للكاتب الروسي الشهير جوجول ، حيث يعرض ذلك النموذج الإنساني ، نموذج الأفاق الذكي»[٣] . ومن بعد أولئك أكّد محمود علي مكي ، في أكثر من موضع ، أهمية المقامات ونموذجها الإنساني وأثرهما في الأدب الأسباني ، ومن ثم في الآداب الأوروبية الأخرى ، وذلك حين رأى أن الفن القصصي الأسباني والأوروبي لا يدين للقصص العربي في نشأته فحسب ، بل ظل هذا الفن يباشر تأثيره حتى وصول هذا الفن إلى النضج والاكتمال في القرن السابع عشر . ومن هذا المنطلق عُدّت المقامات المشرقية والأندلسية من أهم التيارات التي أسهمت في إنضاج الرواية الأسبانية والارتقاء بها ، فقد «كان لتلك المقامات المشرقية والأندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في أسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعني به ما اصطلح

---

(١) أنخل جونثالث بالنثيا ، تاريخ الفكر الأندلسي ، تر : حسين مؤنس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص١٨٠ .

(٢) انظر : لطفي عبد البديع ، الإسلام في أسبانيا ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط :٢ ، ١٩٦٩ ، ص١٣٥ .

(٣) الأدب في عالم متغير ، ص٤١ .

على تسميته بالرواية البيكارسكية أي قصص الشطارة والشطار»[1] . ويبدو أن لشخصية بطل المقامات ، ذلك المحتال الأفاق ، دوراً كبيراً في حمل قراء هذا الجيل على هذا الاعتقاد . فبطل الحكايات الشطارية الأسبانية «أشبه ببطل المقامة إذ هو شاطر محتال ، يعيش في بيئة قاسية ، ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء ، ويلتقي في هذا النوع من القصص - كما في المقامة أيضاً - اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مسرفة في التشاؤم»[2] ، كما أعاد محمود مكي الرأي ذاته بألفاظ قريبة مما سبق ، وذلك حين كتب ، بالاشتراك مع سهير القلماوي ، ما يلي : «ولقد أشار مؤرخو الأدب الأسباني إلى إمكان تأثير فن المقامات العربية في مولد لون جديد من الأدب القصصي الأسباني هو المعروف باسم القصة البيكارسكية (. . .) ، حيث نرى البطل : البيكارو Pecaro أشبه ما يكون ببطل المقامة ، فهو في الغالب شخص من أصل وضيع يعيش في بيئة قاسية ويعاني آلام الجوع والبطالة ، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء السذج ، وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذي لا يحترم إلا الأغنياء والأقوياء ، فهو يسخر منه ويحتال عليه ما وسعه ذلك»[3] .

على الرغم من هذا التشابه الكبير بين المقامات العربية والقصص الشطارية الأسبانية ، فإن هذا التشابه وحده لا يقوم دليلاً قاطعاً على وجود علاقة وراثية تاريخية بين النوعين . ومن هنا انصبّ اهتمام الدارسين على البحث عن أدلة تاريخية تثبت وجود ذلك التأثير ، وإذا كان أحد من الدارسين لم يستطع أن يثبت وجود ترجمة لاتينية أو أسبانية للمقامات العربية ، فإن أحداً من أولئك لم يكن ليشك في أن الأدباء الأسبان قد اطلعوا على المقامات العربية ، سواء عبر اللغة العبرية أم عبر اللغة العربية . وبما أن مقامات الحريري هي التي حظيت باهتمام الأدباء السابقين ،

---

(١) محمود علي مكي ، الفن القصصي المعاصر في أسبانيا ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، ع :٣ ، ١٩٧٢ ، ص٤٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٤ .

(٣) أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية ، إعداد : سهير القلماوي ومحمود علي مكي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص٨١-٨٢ . نقلاً عن : علي عبد الرءوف البمبي ، المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية ، كتاب الرياض ، العدد : ٤٨ ، ١٩٩٧ ، ص٤٧ .

وهي التي ترجمت إلى اللغة العبرية ، فإنه من الطبيعي أن ينصبّ اهتمام أولئك القراء عليها دون مقامات بديع الزمان . فثمة أدلة قاطعة بأن مقامات الحريري ترجمت إلى اللغة العبرية ، والتاريخ يذكر لنا اسماً واحداً هو الحريزي الذي ظهرت ترجمته لتلك المقامات سنة ١٢٠٥م ، كما أن هذا الأخير قد أنشأ مقامات بالعبرية على غرار مقامات الحريري ، وهي مقاماته المعروفة بـ«سفر تهكيموني» (Sefer tahkemoni) . وقد اعتبر هذا العمل ، من قبل أغلب دارسي الأدب المقارن عرباً وغربيين ، العمل النموذجي الأوضح على حالة تأثير الأدب العربي في الأدب العبري الوسيط[١] . ولهذا انصب اهتمام دارسي الأدب المقارن على توضيح السبل التي انتقل عبرها شكل المقامات إلى الأدب العبري . فإضافة إلى القرائن التاريخية الكثيرة التي تؤكد ، من هذا المنظور ، أن مقامات الحريري كانت مبعث إعجاب الكتاب الأسبان جميعاً من عبريين ومسيحيين ، فإن محمد غنيمي هلال يستنتج من ذلك كله أن مقامات الحريري قد ترجمت إلى لغة غير العبرية[٢] ، وذلك من أجل إثبات تأثير مقامات الحريري المباشر في نشأة القصص الشطارية الأسبانية ، ومن ثم في نشأة القصص الأوربي .

لقد قاد نموذج بطل المقامات الذي يرجع فضل ابتكاره إلى بديع الزمان ، إلى طرق قضية تأثير الأدب العربي في الآداب الأوربية ، أو بالتحديد تأثير المقامات في نشأة القصص الأوربي عبر القصص الأسباني . ومن الواضح أنه لا يستقيم الحديث عن تأثير المقامات العربية في نشأة القصص الأوربي إلا بعد إثبات قصصية المقامات ؛ إذ كان البحث عن تأثير المقامات في الآداب الأوربية قائماً على مسلمة مبدئية ، وهي أن قصصية المقامات حقيقة لا جدال فيها . وفي الحقيقة كان الاعتراف بنموذجية بطل المقامات بمثابة اعتراف غير مباشر بعظمة المقامات وقصصيتها أو دراميتها ؛ ذلك أن خلق النماذج الإنسانية لا يتاح ، كما يكتب محمد غنيمي هلال ، إلا للعبقريات ، «ولم يتوافر هذا الخلق إلا في أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية

---

(١) انظر ، على سبيل المثال ، المراجع الكثيرة التي تذكرها رينا دروري في دراستها التالية :.Rina Drory
Literary Contacts and Where to find them: On Arabic Literary Models in Medieval Jewish Literature, in Poetics Today, 14:2 (Summer 1993), p.282 & p.286

(٢) النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، ص٤٦ .

وقصة ، وما يلتحق بهما مما يمكن أن نطلق عليه أدباً قصصياً في العصور القديمة قبل ميلاد القصة في معناها الفني الحديث ، وكذلك الملاحم . أما الشعر الغنائي فلم يكن كفؤاً لخلق مثل هذه النماذج في الآداب العالمية»[١] . ومن هنا كان البحث في نموذج أبي الفتح الإسكندري يسلم دائماً إلى مراجعة تصنيف المقامات . فبقدر ما كان نموذج المقامات باعثاً على البحث عن تأثيراته في الآداب العالمية ، فإنه كان باعثاً كذلك على البحث في قصصية المقامات ودراميتها من جديد ؛ إذ ما دام الفن القصصي الحديث ، من منظور شكري عياد ، يقوم على دعامتين أساسيتين[٢] هما «العقدة» ، ويقصد بها تسلسل الأحداث ، و«الشخصية» ، فإن توافر دعامة الشخصية في مقامات البديع يحفز القراءة للبحث عن مدى توافر الدعامة الثانية «العقدة» فيها ، وربما عن توافر الدعامات الأخرى التي سيحددها قراء آخرون قبل قراءة شكري عياد وبعده . وبهذا كان اكتشاف نموذج أبي الفتح الإسكندري يُسلم من جديد إلى إعادة طرح مسألة تصنيف المقامات ، ومن ثم إلى المأزق الخطير الذي وقع فيه هذا التلقي .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٥ .

(٢) القصة القصيرة في مصر ، ص٧ .

٣. مــأزق التأصيل و تحـوّلات التلقـي

حين نشر فاروق خورشيد كتابه «في الرواية العربية» أثار ، بالآراء التي وردت فيه ، جدلاً متواصلاً ومناقشات مستفيضة ، استمرت أكثر من عشر سنوات . وقد يكون محمد مندور أول ناقد أبدى اعتراضه على الأطروحة الأساسية في هذا الكتاب ؛ إذ بعد نشر الكتاب خرج مندور بحديث عن القصة الفنية وأصولها التي يجب أن تتوافر فيها بحسب ما هو مقرر في مؤلفات النقد الأدبي الحديث ، أو النظرية الأدبية الحديثة . وثمة باحثون آخرون أبدوا اعتراضهم على الكتاب ، وذلك عن طريق حديثهم عن أصول الأنواع الأدبية وقواعدها . وفي هذا السياق بدأ الكل يتحدث عن «الأدب وفنونه» ، وتعريفات الأنواع الأدبية ، وتقسيماتها المقررة في نظرية الأدب الغربية ، ومن هنا انفتح الباب على مصراعيه أمام التمييزات الدقيقة بين الأنواع الأدبية ، بين القصة والأقصوصة والقصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية والنادرة والحكاية والملحمة والمسرحية بأنواعها الكثيرة . . . .

أما مندور فقد وجد الفرصة سانحة لمواصلة مشروعه للتعريف بنظرية الأدب الغربية ، وأنواع الفنون الأدبية ، ومختلف المذاهب الأدبية . وبالفعل فبين عامي ١٩٦١ و١٩٦٣ كان مندور يلقي مجموعة محاضرات عن تعريفات الفنون الأدبية الغربية وتقسيماتها المقررة ، وجمع تلك المحاضرات في كتاب ونشر تحت اسم «الأدب وفنونه» ، وهو العنوان ذاته الذي سبق لعز الدين إسماعيل أن اختاره عنواناً لكتابه «الأدب وفنونه» سنة ١٩٥٥ . وكتاب عز الدين لا يختلف كثيراً عن كتاب مندور ، فهو كمؤلَّف مندور يهدف إلى تقديم النظريات الخاصة بالأدب وفنونه المختلفة وقواعد كل فن وأصوله وعناصره ، مع تعويل كبير على النظرية الأدبية الغربية . وفي السياق ذاته نشر رشاد رشدي سنة ١٩٥٩ كتابه عن «فن القصة القصيرة» ، وفي السنة ذاتها ظهر كتاب علي الراعي «فن المسرحية» ، وكتاب «فن القصة» لمحمد يوسف نجم ، وهكذا راح هذا التوجه يغزو الساحة النقدية العربية .

يمكننا القول إن هذه الفترة شهدت اهتماماً متزايداً بنظرية الأنواع ، أو الفنون الأدبية ، وتعريفات كل نوع ، وتقسيماته ، وعناصره . ومع أننا لا نملك الدليل القاطع لنجزم بأن كتاب خورشيد هو الذي فجّر كل هذا الاهتمام ، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أثر هذا الكتاب في انتشار تلك الظاهرة وتعاظمها منذ نشره حتى السبعينات . ففي

عام ١٩٧٠ تحديداً نشر باحث اسمه متى موسى بحثاً في مجلة «الفصلية الإسلامية» التي تصدر عن المركز الثقافي الإسلامي بلندن باللغة الإنجليزية ، وقد كان عنوان البحث «ترجمة الأعمال الروائية الغربية إلى العربية» . وواضح من عنوان البحث أن الباحث يقع على الطرف النقيض من أطروحة فاروق خورشيد . فقد كان متى موسى يذهب إلى أن الترجمة عن الأدب الغربي هي الأصل الأول للأعمال القصصية العربية المعاصرة ، وهي الأطروحة ذاتها التي نادى بها الرواد الأوائل من نقاد وروائيين كمحمود تيمور ويحيى حقي والزيات وعيسى عبيد وآخرين . لكن بأية وسيلة يمكن تفنيد أطروحة خورشيد؟ لقد كان هاجس خورشيد أن يقدم الأعمال السردية العربية القديمة إثباتاً لتوافر الأدب القصصي في تراثنا ، ومن هنا كانت أطروحة خورشيد معضدة بحشد من الشواهد التي رأى أنها أعمال روائية أو قصصية فنية . فماذا يمكن القول بشأن هذه الأعمال أو الشواهد؟

لم يكن الأمر عسيراً ، فقواعد الفن جاهزة ، ونظرية فنون الأدب على أهبة الاستعداد . فقد يكون للعرب القدماء شكل من أشكال القصص والحكي ، غير أن تلك الأشكال لا تشبه ، من قريب أو بعيد ، القصة الحديثة أو الرواية الحديثة . ومن هنا فإن نقطة الضعف الأساسية في أطروحة خورشيد ، من منظور متى موسى ، «هي خلطه الواضح بين الحكاية أو الرومانس الموجودة في الحكايات الموجودة قبل الإسلام أو الإسلامية ، والتي تتمثل في ألف ليلة ، وبين ملامح القصة والرواية كما نعرفها اليوم ، ولا ينكر أحد أن العرب كغيرهم من الشعوب عرفوا القصص والحكي ولكن أحداً لا يمكن أن يقول أن قصصهم تشابه القصة كما نعرفها اليوم . ومن المؤسف أن خورشيد لم يحاول أولاً أن يوضح لنفسه تصوره للرواية»[١] .

من الواضح فعلاً أن خورشيد لم يضع تعريفاً محدداً للرواية ، ومن الواضح كذلك أنه لم يكن يعير مسألة تقسيم الرواية ، أو القصة إلى أنواع وفنون أي اهتمام ؛ إذ كان جل اهتمامه منصباً على إثبات أطروحة الكتاب الأساسية ، وهي أن الأدب العربي عرف فن القصة ، وأن هذا الفن لم يكن مستحدثاً في أدبنا . وقد وجد أن الطريقة الوحيدة لإثبات ذلك هي تقديم تلك الأعمال القصصية التي توافرت في الأدب

(١) متى موسى ، ترجمة الأعمال الروائية الغربية إلى العربية ، مجلة «الفصلية الإسلامية» . نقلاً عن : فاروق خورشيد ، في الرواية العربية ، ص٢١٩-٢٢٠ .

القديم من سير شعبية وملاحم شعرية وحكايات وأخبار ومرويات تاريخية ذات طبيعة فنية . . . . فتقديم تلك الأعمال هو «الرد الوحيد على من يرون أن أدبنا العربي وتراثنا الفني قد خلا من القصة خلواً تاماً»[١] . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن ما يشغل خورشيد ليس عرض تعريفات وتقسيمات لتلك الأعمال القصصية التي وجدها في مؤلفات التراث ؛ إذ قبل ذلك كان عليه أن يثبت أولاً وجود الفن الروائي والأدب القصصي في تراثنا ، ومن بعد ذلك قد يكون الوضع مناسباً لتحديد نوع كل عمل من تلك الأعمال وأصوله الفنية وعناصره وقواعده إلى غير ذلك من القضايا التي كان معاصروه يشهرونها في وجه أطروحته الأساسية . وهو ما أكّده خورشيد ، في سياق رده على بحث متى موسى ، «فالواقع أن القضية لم تكن قضية إثبات وجود الشكل الأدبي بقدر ما كانت قضية إثبات وجود الفن الروائي نفسه وهذه القضية كانت تحتاج إلى إثبات ، وإلى إثبات مصرّ ومتحمس»[٢] . وهذا بالتحديد ما فعله خورشيد ، فلم يكن الشاغل الأساسي في كتابه أن يحدد نوع تلك الأعمال القصصية التراثية ، أهي قصة قصيرة أم رواة أم أقصوصة أم نادرة أم حكاية أم ملحمة . . .؟ فما كان يشغله هو إثبات توافر الفن القصصي دونما انشغال بتقسيماته وتفريعاته وأصوله وقواعده التي لم تكتمل إلا في القرن التاسع عشر حين اكتمل نمو الأنواع الأدبية الغربية .

إن انشغال خورشيد بإثبات وجود «الفن الروائي» في التراث العربي لم يمنع معاصريه ، ممن كانت تحركهم دوافع تأصيلية واضحة ، من أن يركبوا موجة العصر ، ويتسلحوا بأسلحته . وبالفعل كان أغلب قراء المقامات في هذه الفترة مأخوذين بقضية التحقق من قصصية المقامات أو دراميتها من خلال إخضاعها لقواعد فن القصة والمسرحية كما هي مقررة في مؤلفات «الأدب وفنونه» . فإذا كان المناخ العام قد منح «قواعد الفن» وأصوله وعناصره المقررة مصداقية كبيرة ، بحيث لا يحقّ لنص ما أن ينتمي لنوع أدبي ما إلا بعد اشتماله على تلك الأصول والعناصر المقررة لكل نوع أدبي ، إذا كان ذلك كذلك ، فإن قضية إثبات قصصية المقامات أو دراميتها تغدو ، كما قال عبد الملك مرتاض ، قضية علمية منهجية ، لا مسألة خلافية ، ومن هنا

---

(١) مقدمة «سيف بن ذي يزن» ، ص٩ .

(٢) في الرواية العربية ، ص٢٢٠ .

«فليس ينبغي أن يظل الخلاف فيها بعد اليوم قائماً بدون جدوى»[١] . فما دام النص لا يعد قصة مثلاً إلا حين يشتمل على عناصر القصة ، ومادامت تلك العناصر مقررة ومحددة بشكل واضح ، فإن قضية قصصية المقامات أو عدمها ستكون قضية «علمية منهجية» لا تحتمل الخلاف . فكل ما في الأمر هو أن نضع مقامات بديع الزمان على محكّ قواعد القصة الفنية الحديثة المقررة ، لنخرج بعد ذلك برأي حاسم جازم ، فهذه المقامات إما أن تكون قصة وإما ألاّ تكون! وهكذا فبقدر ما كانت «قواعد الفن» مبرراً لنفي أية قيمة قصصية أو درامية عن المقامات ، فإنها كانت فرصة ثمينة للتلقي التأصيلي لإثبات قصصية المقامات أو دراميتها إثباتاً «علمياً منهجياً» لا مجال فيه للخلاف والجدال الذي شغل الأجيال السابقة دون جدوى .

لقد كان الاحتكام إلى «قواعد الفن» ، في سياق قراءة المقامات ، أمراً معروفاً منذ وقت مبكر . فقد سبق لمحمود تيمور ، في تقديمه لمجموعته القصصية «الشيخ سيد العبيط» سنة ١٩٢٦ ، أن نفى أية قيمة قصصية للمقامات بحجة أنها تفتقر إلى عنصر مهم من عناصر فن القصة الحديثة ، وهو «الحادثة» ، يقول تيمور : «ليس للمقامات أي قيمة قصصية وإن كانت كتاباتها وضعت في القالب القصصي ، لأنها خلت من أهم مميزات القصة وهو الحادثة»[٢] . ومن المنطلق ذاته كان شوقي ضيف ، كما أوضحنا سابقاً ، ينفي أن تكون المقامة قصة ؛ إذ الحادثة التي تحدث للبطل ، كما يقول ، لا أهمية لها ، كما أنها تخلو من العقدة والحبكة وعناصر التشويق ، أضف إلى ذلك أن حوارها محدود . وأغلب الظن أن هذه العناصر ، أو شبيهة بها هي ما كان يقصده أحمد حسن الزيات بـ«قواعد الفن القصصي» ، وذلك حين جزم بأن المقامات ليست قصة ؛ لأنها «لم تراع قواعد الفن القصصي فيما كتب من هذا النوع»[٣] . من الواضح إذن أن الاحتكام إلى «قواعد الفن» كان استراتيجية متداولة ، بحيث يمكن لأي دارس أن يوظفها في خدمة أغراضه ، غير أن المتتبع لتطور توظيف هذه الاستراتيجية في قراءة المقامات ليلحظ أنها منذ نهايات الخمسينات

(١) فن المقامات في الأدب العربي ، ص٥٠٠ .

(٢) محمود تيمور ، مقدمة مجموعة «الشيخ سيد العبيط وأقاصيص أخرى» ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص٣١ . نقلاً عن : القصة القصيرة في مصر ، ص١٨ .

(٣) تاريخ الأدب العربي ، ص٤٥٨ .

بدأت تسلك مساراً مختلفاً عما كان معهوداً . فبعد أن كانت «قواعد الفن» توظف لنفي أية قيمة قصصية عن المقامات ، إذا بتلك القواعد نفسها توظف لخدمة القول بقصصية المقامات .

لم يكن في وسع مارون عبود أن يجزم بقصصية المقامات إلا بعد أن يلفت الأنظار ، بسرعة خاطفة ، لما اشتملت عليه بعض المقامات الهمذانية من عقدة وحبكة وحوار وشخصيات . وكما فعل مارون عبود ، كان شكري عياد يعلن من دون أي حرج بأن مقامات بديع الزمان والحريري قصص قصيرة ؛ وذلك لأنها تشتمل على عقدة وحوار وتصوير لطبائع الشخصيات ، بل إنها تشتمل على حادثة ، وهذا على خلاف ما ذهب إليه محمود تيمور الذي وصفه شكري عياد هذه المرة بالمبالغة ؛ إذ كثير «من المقامات فيها حادثة كافية لبناء قصة قصيرة ، بل إن قليلاً منها مفعم بالحوادث»[1] ، ويذكر لذلك مثلاً المقامة «الأسدية» لبديع الزمان .

غير أن أهم قراءة احتكمت إلى «قواعد الفن» بشكل مطلق وحاسم هي قراءة مصطفى الشكعة . فمنذ البدء كان مصطفى الشكعة قد جزم بكون مقامات بديع الزمان قصصاً فنية ناجحة ، وأن بديع الزمان هو رائد فن القصة في الأدب العربي . وحين أراد الإجابة عن السؤال المعهود عن قصصية مقامات بديع الزمان : إلى أي حد نعد المقامة قصة؟ ، لم يجد حرجاً في إخضاع المقامات الهمذانية لـ«قواعد القصة» الناجحة ، وذلك من أجل التحقق من قصصيتها ؛ إذ «لا مانع من أن نحاول إخضاع مقامات البديع لقواعد فن القصة ، وننظر هل يتحقق القول فيها كأقصوصة أم لا»[2] . إن التحقق من كون المقامات قصصاً أم لا ، من منظور الشكعة ، أمر يسير ، فكل ما يتطلبه هو أن نطبّق «قواعد القصة» على هذه المقامات ، ثم نخرج برأي حاسم في هذه المسألة . فإذا كانت «القصة الناجحة تعتمد أكثر ما تعتمد على العقدة والعرض والحركة والمفاجأة والوقائع المثيرة والتفاصيل الدقيقة ، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية»[3] ، فإن المقامات تعد قصصاً ناجحة إذا اشتملت على هذه العناصر ، أو الأصول التي يعددها الشكعة ، «فإذا ما تحققت هذه الأصول في المقامة أدخلَتها في

---

(١) القصة القصيرة في مصر ، ص١٨ .

(٢) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، ص٣٩٢ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

عالم القصة من أوسع أبوابها»[١] . ومن هنا راح مصطفى الشكعة يخضع بعض مقامات بديع الزمان لهذه القواعد ، أو الأصول ؛ ليخرج من ذلك برأي حاسم في كون المقامات قصصاً ناجحة .

بدأ الشكعة قراءته بالمقامة «الموصلية» ، فبعد أن أثبت نص المقامة كاملاً ، راح يسوق ملاحظاته مؤكداً أن القصة في هذه المقامة تكاد تكون كاملة الأركان ، فالموضوع متوفر ، وعنصر المغامرة والمخاطرة واضح فيها ، كما أنها لا تخلو من التصوير البارع لأبطال القصة وشخصياتها ، أما العقدة فـ«محبوكة والانتقال واضح والحركة سريعة والعرض موفق خال من الفجوات ، والقصة بعد ذلك مليئة بالمفاجآت والوقائع المثيرة ، ولا تلبث القصة أن تنتهي نهاية فنية طيبة»[٢] . فإذا ثبت أن كل ذلك متوافر في هذه المقامة ، فليس ثمة ، من هذا المنظور ، ما يمنع من اعتبارها قصة فنية ناجحة ، بل قصة تامة مكتملة .

وحين فرغ من المقامة «الموصلية» انتقل إلى المقامة «الحلوانية» ، ومن هذه إلى «الأسدية» ، ومن هذه الأخيرة إلى المقامة «البشرية» ، وكان في كل مرة يؤكد أن هذه المقامات تعد قصصاً فنية ناجحة ومكتملة ؛ وذلك لاشتمالها على عناصر القصة الفنية الناجحة . فالمقامة «الحلوانية» ، من منظوره ، قصة ناجحة تماماً ، والسبب أن «أركان القصة كاملة ، بل إن القصة هنا تمتاز عن غيرها من المقامات بكثرة أشخاصها الذين لهم أدوار إيجابية ترتفع إلى مستوى القصص الفكاهية الطريفة»[٣] . والمقامة «الأسدية» كذلك قصة ناجحة مكتملة ، لا يستطيع أحد أن ينكر أنها مكتملة البناء الفني بالفعل ؛ لأنها «تضم جميع عناصر القصة الناجحة ، فهي مغامرة بل مغامرتان ، ومغامرة واحدة كافية لموضوع قصة ، وهي سريعة الحركة مليئة بالمفاجآت التي تبعث على الدهشة ، وفيها أكثر من عقدة قد وفق بديع الزمان في حلها بمنتهى المهارة واليسر . . .»[٤] . أما المقامة «البشرية» فهي ، كأخواتها السابقات ، قصة ناجحة ، لا يستطيع أحد أن ينكر أنها قصة كاملة تماماً كالمقامات السابقة ، أو

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٩٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣٩٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص٤٠٠ .

بالأحرى كالقصص السابقة . والأمر ذاته ينسحب على المقامة «المضيرية» ، و«البغدادية» ، و«الخمرية» ، و«الصيمرية» . وبهذه الطريقة في إخضاع المقامات الهمذانية تأتى لمصطفى الشكعة أن يعزّز أطروحة فاروق خورشيد بأن الأدب العربي القديم عرف فن القصة ، ولكن هذه المرة ليس من خلال السير والمغازي والأخبار والملاحم ، بل من خلال مقامات بديع الزمان على وجه التحديد ، التي ثبت ، من منظور الشكعة ، أنها قصص فنية ناجحة ومكتملة ، وأن بديع الزمان هو الرائد الأول للقصة العربية .

واستمراراً لقراءة مصطفى الشكعة راح عبد المالك مرتاض يؤكد ، بعد دراسة «منهجية علمية» كما يقول ، أن مقامات بديع الزمان بالذات عبارة عن أقاصيص فنية . وإذا كان الشكعة قد حدّد ثماني مقامات عدّها أقاصيص ناجحة ، فإن مرتاض لم يستثن من ذاك الحكم مقامة واحدة . فكل مقامات البديع ، دونما استثناء ، أقاصيص فنية . وكما كان سؤال الشكعة : إلى أيّ حد نعد المقامة قصة؟ متضمناً لجوابه ، كان سؤال مرتاض : هل المقامة قصة قصيرة؟ متضَمناً لجوابه أيضاً . والسرّ في ذلك أن كلتا القراءتين تصدر ، من حيث المبدأ ، عن مسلمة لا تقبل الجدال والخلاف ، وهي أن مقامات بديع الزمان قصص فنية ناجحة . فإذا كان ذلك مسلمة مبدئية ، فإن السؤال ، وآلية المقايسة ، وتطبيق «قواعد الفن» على المقامات ، وإخضاع هذه الأخيرة للأصول المقررة في فن القصة الحديثة ، كل ذلك لا يعدو كونه مجرد إجراء تعزيزي ، يتم اللجوء إليه من أجل إثبات قصصية المقامات لكل من الأعداء المخالفين من مستشرقين وعرب مستغربين الذين وصفهم مرتاض مرة بالحقد والوقاحة ، لا لأمر غير أنهم أنكروا وجود الأدب القصصي في تراثنا العربي القديم .

إن الجزم بكون المقامات أقاصيص فنية لا يصحّ ، من منظور مرتاض ، إلا بعد دراسة «منهجية علمية» لمدى توافر عناصر القصة الفنية في نصوص المقامات . وقبل القيام بهذه الدراسة لا بد من تحديد عناصر القصة الفنية وقواعدها الأساسية في الآداب الإنسانية بوجه عام ، وبعد هذا التحديد يمكننا ، من منظور مرتاض ، أن نبحث عن حظ المقامات الهمذانية من هذه العناصر والقواعد والمقومات . فبعد أن نضع المقامات الهمذانية على محك القواعد الفنية للقصة ومقوماتها يتأتى لنا ، من هذا المنظور ، أن نخرج برأي «منهجي علمي» في مسألة قصصية المقامات .

وبالفعل ، فقد راح مرتاض يحدد مقومات القصة كما هي في الآداب الإنسانية

بحسب قوله ، فانتهى إلى أن مقومات القصة الفنية تتجلى في[1] :

١- الحبكة .

٢- الشخصيات .

٣- العقدة .

هذا إلى جانب الزمان والمكان والخيال .

فإذا تحددت تلك المقومات لم يبق أمام مرتاض غير البحث عن هذه المقومات التي تقوم عليها القصة واحدة واحدة في مقامات بديع الزمان ؛ إذ كان يعرض كل مقوم شارحاً ومعرفاً ليعقّب عليه بمدى اشتمال مقامات البديع على هذا المقوم . فحين عرض مقوم «الحبكة» جزم بتوافر هذا المقوم في مقامات بديع الزمان ، وليس هذا فحسب ، بل يمضي مرتاض ليحدد أنواع «الحبكة» في مقامات البديع ، حيث كان البديع ، من منظور مرتاض ، يستخدم طريقة السرد المباشر في سرد الأحداث ، وذلك حين يبقى بديع الزمان متفرجاً على سير الأحداث والشخصيات داخل المقامة ، ولا تراه يقحم نفسه بوجه من الوجوه . وهذا أمر مهم في معايير القصة الحديثة . وقد سبق لمحمد غنيمي هلال[2] أن أشار إلى أن الحريري في مقاماته يفوق بديع الزمان ، وذلك من جهة أن الحريري ظل متوارياً وراء نموذجه ، أما بديع الزمان ، بحسب دعوى غنيمي هلال ، فإنه يتدخل مباشرة في سير أحداث مقاماته ، ويضرب لذلك مثلاً المقامة «الصيمرية» ، حيث وجد أن الهمذاني يصرّح مباشرة بغايته في هذه المقامة حين يقول : «وإنما ذكرت هذا ونبهت عليه ، ليؤخذ الحذر من أبناء الزمن ، وتترك الثقة في الأخوان الأنذال السفل» . والواقع أن الذي يتفوّه بهذه العبارات في المقامة ليس بديع الزمان ، إنما هو الصيمري ذاته ، وعلى النقيض من غنيمي هلال ، لاحظ مرتاض أن بديع الزمان حتى حين فسّر «بعض الألفاظ في آخر المقامة الحمدانية ، فإنه لم يتدخل ، شأن الحريري في المقامات التي فسّر بعضها ، وإنما وجدناه يَكل ذلك إلى راويته عيسى بن هشام الذي سأل الأسكندري ، في منظر خارجي عن المقامة ، عن معاني تلك الألفاظ»[3] . لقد أعجب مرتاض كثيراً بهذه الطريقة في سرد

---

(١) انظر : فن المقامات في الأدب العربي ، ص٤٧٩ .

(٢) انظر : النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، ص٣١ .

(٣) فن المقامات في الأدب العربي ، ص٤٨٠-٤٨١ .

الأحداث ؛ إذ إن «اتباع مثل هذه الخطة الفنية في الحبكة القصصية على ذلك العهد المكر [كذا] ، لمما يقف أمامه المرء معجباً ببراعة البديع ، وعلو توفيقه»[١] . وأكثر من ذلك ، راح مرتاض يبحث عن أنواع الحبكات ، كما هي مسطورة في مؤلفات «الأدب وفنونه» ، في المقامات ، فوجد أن البديع يستخدم أنواعاً مختلفة من الحبكات ، فهو حيناً يستخدم الحبكة البسيطة كما في المقامة «المضيرية» ، وأحياناً يستخدم الحبكة المركبة كما في «الحلوانية» و«الموصلية» .

وبما أن «الحبكة» تختص بكيفية سير الأحداث داخل القصة ، فإنها تقود حتماً إلى ما يسميه مرتاض ، نقلاً عن من يسميهم علماء فن القصة ، بـ«التوقيت والإيقاع» ، فمن جهة «التوقيت» ، لاحظ مرتاض أن مقامات بديع الزمان تتخذ شكلين مختلفين ، فأحياناً يكون «التوقيت» بطيئاً كما في المقامة «البشرية» و«الصيمرية» ، وأحياناً أخرى يأتي سريعاً كما في «المضيرية» و«البغدادية» و«القردية» . وهكذا «فقد كان البديع إذن يصطنع أحياناً التوقيت البطيء ، وأحياناً التوقيت السريع في تدبيج مقاماته القصصية»[٢] . أما «الإيقاع» فيرتبط بجانب التغير والتلون والتجدد من حيث المناظر والأفكار والعواطف داخل القصة ، وهو كذلك موجود في المقامات القصصية للبديع ؛ إذ تجد في المقامات تغير في المناظر من الناحية المادية ، وتلون في الأفكار والعواطف من الناحية النفسية ، وذلك كما في «البشرية» ، «الحلوانية» ، و«الأسدية» ، و«الصيمرية» وغيرها .

ولّما استوفى مرتاض حديثه عن مقوم «الحبكة» في مقامات البديع ، انتقل إلى مقوم «الشخصيات» . وفي هذا المقوم يلاحظ أن شخصيات البديع متنوعة «وتحافظ على الحركة طوال العمل المقامي ، وتظل حية متحركة في أذهاننا حتى بعد الفراغ من قراءتها ، كأي عمل قصصي ناجح آخر»[٣] . كما أنها شخصيات بسيطة مرحة . وفي هذا السياق يعرّج على تصنيف شخصيات المقامات كما هو معهود في فن القصة ، حيث راح يوزع شخصيات المقامات إلى شخصيات رئيسية ، وثانوية ، ونامية ، وثابتة .

---

(١) المرجع نفسه ، ص٤٨١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٨٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٤٩٠ .

إن الحديث عن شخصيات المقامات يستدعي بالضرورة الحديث عن عنصر قصصي ودرامي مهم ، وهو مقوم «الحوار» ؛ إذ لا يعقل أن يتم التواصل بين تلك الشخصيات دون ان يكون بينها حوار . ومن هنا يغدو القول بوجود «الحوار» في مقامات البديع مترتباً عن وجود الشخصيات فيها . غير أن مرتاض لا يكتفي بإثبات وجود الحوار ، بل يؤكد أن الحوار في المقامات كان ملائماً للسياق ، وموظفاً بكل براعة ؛ إذ «لم يكن البديع يكثر منه ويقحمه أنى اتفق ، بل كان يتخيّر له مواضعه ، فيَحسُن في المقامة ويتخذ له مكانه المطلوب فيها . ونحن لم نجد حواراً نابياً ، غير متلائم مع المواقف القصصية ، سواء أكانت هزلية أم جادة»[1] . ولهذا جاء الحوار في المقامات الهمذانية ، كما يذهب مرتاض ، مناسباً للموقف ، معبراً عن نفسيات شخصياته ، «حياً ، رشيقاً ، خفيفاً ، ممتعاً ، يضفي على المقامة جمالاً وروعة فنية لا تقل عن أية روعة فنية نجدها في حوار آخر ، في عمل قصصي ناجح آخر»[2] . وعلى هذا النهج كان مرتاض يعالج بقية مقومات القصة في المقامات الهمذانية ، من «عقدة» ، و«خيال» ، «وزمان» ، و«مكان» .

وعلى خلاف مصطفى الشكعة الذي أخضع أربع مقامات لا غير لقواعد فن القصة ، كان مرتاض ينوي البحث عن تلك القواعد والمقومات في كل مقامات بديع الزمان ، غير أن بحثه قد انصبّ أساساً على إحدى عشرة مقامة لا غير ، وهي «الحمدانية ، والمضيرية ، والموصلية ، والحلوانية ، والبشرية ، والصيمرية ، والبغدادية ، والقردية ، والأسدية ، والجاحظية ، والأصفهانية» .فكل أمثلته ، لحظة التطبيق ، كانت مأخوذة من هذه المقامات . أما محمد رشدي حسن فقد انتهى ، في أطروحته عن «أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة» ، إلى أن المقامات التي بها بذور القصة الحديثة ، تتمثل في إحدى عشرة مقامة أيضاً كما ظهر في قراءة مرتاض ، حيث كان بعض هذه المقامات مشتركاً مع المقامات التي اختارها مرتاض ، وبعضها مقامات لم يأت عليها مرتاض ، وهي «الأرمنية ، والخمرية ، والمطلبية» .

إن إثبات قصصية مقامات بديع الزمان مطلب مبدئي في أطروحة محمد رشدي حسن ؛ ذلك أن القراءة تهدف أساساً إلى إثبات أثر المقامات في القصة المصرية

---

(١) المرجع نفسه ، ص٤٩٢-٤٩٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٩٦ .

الحديثة ، فكيف يتأتى ذلك ما لم تكن المقامات قصصاً فنية أصلاً؟ من هنا كان لزاماً على محمد رشدي حسن أن يسلك المسار ذاته الذي مضى عليه من قبله كل من مصطفى الشكعة وعبد المالك مرتاض ، أي اللجوء إلى قواعد ومقومات فن القصة الحديثة ، والنظر فيما إذا كانت هذه القواعد والمقومات متوافرة في المقامات أم لا .

منذ البدء يعرّف محمد رشدي حسن المقامة بأنها «قصة قصيرة تروي خبراً نامياً في ذاته عن بطل محتال في لحظة من لحظات حياته»[1] ، غير أن هذا التعريف لا يكون سليماً ولا مقنعاً إلا بعد قياس درجة اشتمال المقامات على عناصر القصة الحديثة ، وذلك عن طريق تطبيق ما وجده الباحث من عناصر القصة الحديثة على المقامات . ومن هنا فإن محمد رشدي حسن يتوقف ليحدد عناصر القصة الحديثة وأركانها ، وهي ثلاثة كما يرى : الموضوع وفكرته وهدفه ، والشخصيات وحوارها ، والعقدة وحلّها[2] وذلك ليتأتى له الحديث عن قصصية مقامات بديع الزمان ، أو عن تأثيرها في القصة المصرية الحديثة ، أو عن ريادة بديع الزمان لفن القصة القصيرة ، وسبقه لموباسان .

وبعد أن طبّق محمد رشدي حسن عناصر القصة الحديثة على مقامات بديع الزمان ، اكتشف أن مقامات بديع الزمان «لوحات قصصية» اشتملت على العقدة والحوار والشخصيات والموضوع ، فكل ذلك موجود في مقامات بديع الزمان القصصية ، كما هو موجود في الأدب القصصي الحديث إلى عهد محمد تيمور ١٩١٧ ، وهو ما يؤكد أن «الهمذاني لو أراد أن يكتب أقصوصة مكتملة بحذافيرها غير هذه الأقاصيص لتمكن أيما تمكن»[3] ، كما أن ذلك يؤكد أطروحة الكتاب المحورية ، وهي أن القصة الحديثة في الأدب العربي بدأت بشكل مقامات ، وهو ما يثبت تأثير التراث القديم ، والمقامة على وجه التحديد ، في الأدب العربي القصصي الحديث .

وانطلاقاً من السياق ذاته كان يوسف نور عوض يبحث عن إجابة للسؤال المعهودة : هل المقامات قصة؟ ، أو هل خلت المقامات من العقدة الفنية أو الحبكة القصصية؟ . فالقول بخلو المقامات - وهو معني بمقامات البديع بالذات - من الحبكة

---

(١) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص١٤ .

(٢) انظر : المرجع نفسه ، ص٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٩٧ .

القصصية يعني ، من منظور يوسف نور عوض ، أن الأحداث والشخصيات في المقامات تدور في إطار عشوائي ، لا وفق خطة مرسومة لتخدم تصوراً معيناً أراد الكاتب إبرازه . وبما أن مقامات البديع قد توفرت على شخصيات وأحداث تسير وفق نظام معين ، وبما أنها قد اشتملت «على حبكة شاملة ذات موضوع ، وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي»[(١)] ، فإن القارئ يستطيع ، بمنتهى السهولة واليسر ، أن يعلن بأن مقامات بديع الزمان «قصص قصيرة» ، تدخل الفن القصصي من أوسع أبوابه ؛ «لأنها تشتمل على جميع العناصر التي يشتمل عليها فن القصة من حدث وشخصيات ومضمون وحبكة درامية»[(٢)] . بل وأكثر من ذلك ، حيث تتبوأ مقامات البديع منزلة رفيعة من الناحية القصصية ، بحيث توضع جنباً إلى جنب مع «أوراق بيكويك» لدكنز ، و«الشارع الجديد» للسحّار ، و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ ، و«الحرب والسلام» لتولستوي .

ومادام الأمر يتعلق بإعادة تصنيف نصوص المقامات الهمذانية لتكون على مثال الأنواع الأدبية الحديثة المعتبرة ، فليس ثمة فرق كبير حين تعتبر المقامات قصصاً أو مسرحيات أو مقالات قصصية . كما أن اعتبار «قواعد الفن» المعيار الحاسم في تحديد نوع كل نص يفتح مجالاً لاختلاف احتمالات التصنيف ؛ وذلك بسبب تشابه تلك القواعد وتقاربها في أكثر من فن . وهكذا كان بصر القارئ ينحرف ، بسهولة ويسر ، من نوع إلى آخر ؛ إذ يمكن اعتبار المقامات قصصاً فنية ، أو مقالات قصصية ، كما أنها تصبح ، بقليل من التحوير ، مسرحيات كوميدية قصيرة .

لقد لاحظ مصطفى الشكعة ، في سياق إصراره على قصصية المقامات ، أن الأمر في مقامات بديع الزمان لا يقف عند حد القصة وحدها ، «بل إن بعض المقامات بما حوت من حوار رائع بارع يمكن بقليل من التصرّف والتحوير أن تكون مسرحيات فكاهية قصيرة لو أتيح لها الإخراج الناجح»[(٣)] . ومن بعد الشكعة لاحظ عبد المالك مرتاض أن البديع يستخدم في مقاماته القصصية «الطريقة التمثيلية» ، بحيث «يضع الكاتب فيها نفسه جانباً ، ويترك للشخصية ذاتها ، حرية التعبير عن عواطفها

---

(١) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص٥٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٧ .

(٣) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، ص٤٠٥-٤٠٦ .

وأفكارها . . .»[١] . وبهذه الطريقة وغيرها وجدت من بين مقامات البديع مقامات «يمكن اعتبارهن صالحات للتمثيل المسرحي المحدود كالمضيرية ، والحلوانية ، والقردية ، والجاحظية وغيرها كالأصفهانية»[٢] . غير أن القارئ الذي تحمّس كثيراً لمسرحية المقامات الهمذانية هو عبد الرحمن ياغي ، وذلك حين خرج سنة ١٩٦٩ برأي جديد في المقامات الهمذانية ، خلاصتة أن مقامات البديع مسرحيات هزلية قصيرة ، فكما أنها ليست زخارف لغوية أو بهارج لفظية ، فهي كذلك ليست قصة .

وكما أن القول بقصصية المقامات لا يتأتى إلا بعد التحقق من مدى اشتمالها على عناصر القصة ، كذلك لا يصح القول بدرامية تلك المقامات إلا بعد التحقق من اشتمالها على عناصر المسرحية الناجحة وسماتها ، بمعنى أن إثبات كون المقامات مسرحيات لا بد أن يمرّ بإخضاع تلك المقامات لقواعد فن المسرحية قبل كل شيء . ولهذا راح عبد الرحمن ياغي يبحث عن المزايا والسمات المسرحية المتوافرة في مقامات الهمذاني ، وانتهى إلى أن في كل مقامة من مقامات البديع بطل ، وحدث ، وحديث يمكن أن يتحول ، بسهولة وبقليل من التحوير ، إلى حوار مسرحي . وعلى هذا ، «فالعمل والحوار ماثلان أو كالماثلين في كل مقامة ، والمشهد معروض بحيث يسهل عرضه على المسرح ، لما يشتمل عليه من تسلسل في الحديث وإجرائه على صورة فنية تثير الفضول وتشوق المشاهدين ، وفي كل مقامة قدر كاف من التمهيد للحكاية أو الفكاهة ، تضمن جذب الجمهور من الناس ليندمجوا في جوها ، ولا تخلو مقامة من جمهور المشاهدين»[٣] . وباكتشاف هذه السمات والمزايا في مقامات بديع الزمان أمكن لعبد الرحمن ياغي أن يتحدث عن «مسرح الهمذاني» كما يتحدث عن «مسرح الريحاني» مثلاً .

أما علي الراعي فقد اكتشف ، في سياق بحثه عن «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني» سنة ١٩٧٠ ، أن فنون الكوميديا «عندنا بعيدة الجذور ، واسعة الرقعة ، موفورة الحظ من الوجدان القومي ، طيبة ، دافئة القلب بفضل

---

(١) فن المقامات في الأدب العربي ، ص٤٨٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٠٢ .

(٣) رأي في المقامات ، ص٥٠ .

احتضانها للجماهير، وولع الجماهير بها»[1] . وأول فن من تلك الفنون تمثّل في المقامة التي كانت بمثابة شكل مسرحي جنيني لم يكتب له أن يمثّل على خشبة المسرح لأسباب تتعلق، من منظور علي الراعي، برفض مبدأ التشخيص عن طريق البشر آنذاك .

ثمة ظاهرتان أساسيتان في المقامات تستوقفان دائماً دعاة التأصيل لـ«قالبنا المسرحي» . الأولى أن بطل المقامات عادة ما يظهر في مكان محدد الأبعاد والمعالم وهو محاط بجمع غفير من المشاهدين أو المستمعين، فثمة جمهور محتشد متحلق حول أبي الفتح الإسكندري يتطلع شوقاً لمعرفة ما يقوله، أو ما يفعله . وهذا بحد ذاته شكل من أشكال «الفرجة» . أما الظاهرة الثانية فتتمثل في شخصية بطل المقامات ذاته، إن بطل المقامات في أغلب المقامات يتوفر على تناقض صارخ في تكوين شخصيته، فهو عادة ما يتظاهر بشخصية ليست هي شخصيته الحقيقية . فأبو الفتح يتظاهر في المقامات أكثر مما يظهر، أي إنه يظهر دائماً متقمصاً لدور، عادة ما تتم إزاحته من قبل راوية المقامات عيسى بن هشام . وهذا بحد ذاته شكل من أشكال الاستعراض، أو التمثيل .

إن هاتين الظاهرتين ما كانتا لتغيبا عن فكر علي الراعي وهو ناقد «الفرجة» الأول، وأول من أعطى هذه اللفظة أبعادها الفنية الكافية لبلورتها مصطلحاً يحتفظ له بمدلول خاص في الاستخدام العربي الحديث . فقد اكتشف الراعي أن المقامات شكل مسرحي مبكر، وأدب حي قابل للتمثيل ؛ إذ «كان هناك دائماً مؤد، ومؤدى إليه، فنان وجمهور، ولم تنفصل المقامة قط عن «الحضور»، حتى في الطور الذي دفعها إليه «بديع الزمان» «والحريري»، حيث المقامة نص أدبي يعتد به، ولكنها في الوقت ذاته أدب حي قابل للتمثيل»[2] ؛ لأنه اشتمل على عدة سمات درامية كانت كافية لاعتباره ظاهرة مسرحية مبكرة . فإلى جوار ظاهرة الحضور ثمة «قدرة على عرض القصة، وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف وشخصية ثابتة تدور من حولها الأحداث وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء، وحوار تتبادل فيه الصور الفنية والألفاظ الرقيقة أو الغليظة، كما تتبادل الأفكار . وهذا كله

---

(١) مسرح الشعب، ص١٧٠ .

(٢) المرجع نفسه، ص١٧١ .

عتاد لا بأس به ، وفي رأيي أنه كان خليقاً أن يعرف طريقه إلى التجسيد ، لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر»[١] . غير أن الواقع كان يرفض ، بل يحرّم ، كما يقول الراعي ، مبدأ التشخيص عن طريق البشر ، ولهذا كان بديع الزمان مضطراً لكتابة مسرحياته على الورق حتى تحين الفرصة التي تظهر فيها المقامات على المسرح . فإذا كان على المقامات ، من منظور الراعي ، أن تنتظر ابن دانيال لتتحول إلى عرض مسرحي ، حيث تقدم المقامات عن طريق شخصية مصوّرة ومجسّدة ومتحركة ، وحيث الجمهور قد تجسّد فعلاً في أشخاص حقيقيين بلحم ودم ، إذا كان ذلك قد تم فمن الواجب إذن المضي قدماً لإتمام مهمة ابن دانيال ، وذلك بالانتقال بالمقامات من طور التمثيل بالتصاوير إلى طور التمثيل البشري الآدمي الحي والمجسّد .

وانطلاقاً من هذا الهاجس راح علي الراعي يكشف عما حوته المقامة «المضيرية» من إمكانات مسرحية غنية ، لا ينقصها إلا القليل لتمثّل على خشبة المسرح . لقد كان علي الراعي واحداً من قافلة المعجبين الكثر بهذه المقامة الفريدة حقاً . فهي ، كما يكتب الراعي ، «عمل فني كامل ، نقرؤه بسهولة كقصة ، وتستطيع أن تشاهده مجسّداً على المسرح على شكل مسرحية من فصل واحد يحتويها إطار تبدأ منه الأحداث وتنتهي إليه وهو إطار الجماعة يقوم فيها أبو الفتح راوياً قصته»[٢] . إن ما ينقص هذه المقامة لتتضح قيمتها المسرحية ، من منظور علي الراعي ، هو فقط ممثل قدير يستطيع أن يقوم بدور أبي الفتح ، ومخرج خلاّق يعرف كيف يحوّل هذه المقامة إلى عرض مسرحي رائع . ومن هنا لم يجد الراعي بدأً من الإقدام على مسرحة هذه المقامة بتقطيعها إلى مشاهد متتابعة ؛ إذ «إن هذا التقطيع موجود فعلاً ، لا يحتاج إلا مجرد «تفصيص»»[٣] ، ومن هنا لم يجد الراعي صعوبة كبيرة في القيام بهذه المهمة .

كان «تفصيص» الراعي لهذه المسرحية بمثابة دعوة إلى المطالبة باستخدام هذه المقامة ، أو غيرها من مقامات بديع الزمان والحريري مادةً لعروض مسرحية تكون ، كما يقول علي الراعي ، أقرب إلى قلوب الجماهير والوجدان القومي . وما هي إلا

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٨١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٧٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٧٢ .

سنتين حتى تلقف المخرج والممثل المغربي المشهور الطيّب الصديقي تلك الدعوة، فقدم سنة ١٩٧٢ في مهرجان دمشق مسرحيته الفريدة «مقامات بديع الزمان الهمذاني» التي لاقت إعجاباً جماهيرياً ونقدياً منقطع النظير. ويذكر علي الراعي أن هذه المسرحية لاقت عرضاً أيّما عرض، وأينما قدمت في أرجاء الوطن العربي. إنها «مسرحية فاتنة، حرّاقة المذاق تشير بوضوح إلى ذلك النوع من الكوميديا الهجائية الذي توصل إليه الإنجليزي بن جونسون بعد بديع الزمان بقرون عدة»(١).

وقبل أن تظهر مسرحية الطيب الصديقي كان سلمان قطاية قد نبّه، كما نبّه علي الراعي من قبل، إلى أهمية المقامات الهمذانية بوصفها ظاهرة مسرحية مبكرة، وإلى أهمية أبي الفتح الإسكندري بوصفه الممثل الكوميدي في مراحله الأولى. إن أبا الفتح، كما يكتب سلمان قطاية، «هو الممثل الكوميدي في أول مراحله وبدايته، وقد تبنى نظريتي هذه الطيّب الصديقي، فقدّم مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ فكانت مثلاً رائعاً»(٢). وسواء أجاءت مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذاني» للطيب الصديقي استجابة لدعوة علي الراعي، كما أشار الراعي نفسه، أم استثماراً لنظرية سلمان قطاية أم استجابة لإحساس الطيّب الصديقي ذاته؛ إذ الثابت أن المناخ العام في هذه الفترة كان يحوم حول هذه الفكرة، وكان تلقي المقامات في هذه الفترة قد انصبّ على الكشف عن إمكانيات مقامات بديع الزمان الدرامية والقصصية، فجاءت مسرحية الطيب الصديقي استجابة لذاك المناخ العام، وذاك التلقي التأصيلي الذي بدأ في التزايد بعد ١٩٦٧، كما لو أنه من انعكاسات الهزيمة وتداعياتها المرة. فقد تركت الهزيمة تأثيراً كبيراً في التلقي العربي كما في الفكر العربي والوجدان العربي والأدب العربي.

من الواضح أن علي الراعي كان أكثر قراء المقامات تحرراً من سلطة قواعد فن المسرحية ومقوماتها. فهو، على خلاف أغلب قراء المقامات في هذه الفترة، لم يكن مشغولاً بفكرة البحث عن تلك المقومات في المقامات، بل كان شغله الشاغل هو البحث عن أشكال «فعل المسرح» وظواهره الجنينية المبكرة التي عرفها الأدب العربي، وعرفتها الحياة العربية قبل التعرف على المسرح الغربي، أو الإيطالي، وذلك حين

---

(١) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٥)، ١٩٨٠، ص٥٦٩.

(٢) سلمان قطاية، المسرح العربي، من أين وإلى أين؟، دمشق، ١٩٧٢، ص٥٥.

ارتفعت لأول مرة ستائر مسرح مارون النقاش في بيروت من عام ١٨٤٧ .

غير أن الاحتكام إلى مقومات المسرحية في قراءة مقامات بديع الزمان قد تجلى بشكل واضح لدى قارئ لاحق ، هو علي عقلة عرسان ، وذلك في محاولته المتميزة للإحاطة بجميع «الظواهر المسرحية عند العرب» . لقد لاحظ علي عقلة عرسان أنه كان «لنا نحن العرب ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى»[١] ، غير أن إثبات توافر تلك الظاهرة ، أو الظواهر لا يتأتى إلا بعد تحديد مقومات الدراما الحديثة . فهذه الأخيرة ، كما يكتب علي عقلة عرسان ، لم تخرج «عن عناصر ستة ، هي المقومات الرئيسة لوجودها وهي : النص - الإخراج - التمثيل - المناظر المسرحية - الجمهور - دار العرض المسرحي . ولكل من هذه العناصر مقوماته ومواصفاته ، ومكانته وشروط فعله وتحقق فعاليته ، في العمل المسرحي»[٢] . فبهذه العناصر والمقومات يمكن الاسترشاد في عملية التعرف على إطار «الظواهر المسرحية عند العرب» ، كما يمكن القول بصلاحية المقامات لتكون مسرحاً ، أو نصاً مسرحياً . وبالفعل فقد اختار القارئ مقامتين لبديع الزمان هما «الحلوانية» و«المضيرية» ، ومقامتين أخريين للحريري هما «الشعرية» و«البرقعيدية» ، وراح يعدها إعداداً مسرحياً على شكل حوارات ومشاهد ، وذلك من أجل إثبات مدى «صلاح هذا النوع من الفن الأدبي ليكون مسرحاً وتأكيداً لتوافر مقومات مسرحية فيه ، لا سيما الحوار ورسم الشخصية ، مما يبرز بجلاء ملامح الظاهرة المسرحية لهذا الجنس الأدبي»[٣] .

وهكذا لم يكن أغلب أولئك القراء يعون ، وهم يشاهدون المقامات تستجيب لـ«قواعد الفن» المقررة واحدة تلو الأخرى ، أنهم يرتكبون جرماً عظيماً في حق المقامات . فهذا التلقي ، على الرغم من أهميته في هذا السياق من قراءة المقامات ، قد أساء للمقامات دونما قصد أو دراية . فأولئك القراء ، في سبيل رفع الحيف الذي وقع على المقامات ، راحوا يربطونها بالأشكال الأدبية المستحدثة ، وكأنه ليس ثمة سبيل لتتبوأ المقامات مكانتها في عالم الأدب إلا بربطها بأحد الفنون الحديثة ، إلا

---

(١) علي عقلة عرسان ، الظواهر المسرحية عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط :٣ ، ١٩٨٥ ، ص٢٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٤٣٧ .

بالنظر إليها كقصة ، أو مقالات قصصية ، أو مسرحية ، أو نصف دراما ونصف رواية ، أو نصف قصة ونصف ملحمة . . . . في حين أن النظر إلى المقامات من هذه الزاوية سيقود حتماً إلى عملية غربلة عنيفة لتلك المقامات ، فتنتخب مقامات كـ«المضيرية» لاشتمالها على عناصر مسرحية وقصصية كثيرة ، وتطرح بعد ذلك مقامات أخرى كثيرة ، حيث لا تجد من يهتم بها ، أو يقرأها بحجة أنها لا تشتمل على عناصر القصة ، أو مقومات المسرحية .

لقد كان مصطفى الشكعة ، في سياق إثبات قصصية المقامات وريادة البديع لفن القصة ، يختار المقامات التي سيخضعها لقواعد فن القصة بعناية كبيرة ؛ إذ إن اختيار مقامات لا تتوافر على بنية قصصية واضحة ستخيّب أمل القارئ الذي ينتظر من قراءة الشكعة أن تؤكد له قصصية تلك المقامات . ومن هنا كان اختيار الشكعة منصباً على ثماني مقامات فحسب هي «البغدادية ، والحلوانية ، والمضيرية ، والموصلية ، والخمرية ، والصيمرية ، والبشرية ، والأسدية» . لمَ لم يقع اختياره على مقامة مثل «المغزلية» ، أو «الوصيّة» ، أو «الدينارية» ، أو غيرها؟ من المؤكد أن اختيار إحدى هذه المقامات لا يخدم أطروحة مصطفى الشكة المركزية ، لكن إذا كانت تلك المقامات الثماني أعمالاً فنية ناجحة لأنها قصص فنية مكتملة ، فما مصير بقية مقامات البديع الأخرى؟ من أجل الإجابة عن هذا السؤال لم يجد مصطفى الشكعة حرجاً في إخراج تلك المقامات من عالم القصة ، ومن ثم من عالم الأدب الناجح . إن القارئ ليكتشف أن إخضاع المقامات لقواعد فن القصة قد أوصل مصطفى الشكعة إلى نتيجة مؤداها : أن المقامات تكتسب قيمتها الفنية من جهة كونها قصة ، وقصة فقط! وكما أن في مقامات البديع مقامات عدت قصصاً فنية غير عادية ، فإنها ، من جهة أخرى ، قد اشتملت على «مقامات لا تمت إلى القصة بسبب كالمقامات التي فيها وعظ أو مقامات المدح أو المقامة الصفرية أو المقامة المغزلية»(١) . فإذا كان الشكعة قد صرّح بذلك من أجل أن يرفع عن قراءته صفة العناد ومخالفة الحقيقة ، فإن عبد المالك مرتاض من بعده لم يجد مانعاً من التصريح بمدى العلاقة الوثيقة بين كون المقامات ذات قيمة فنية ، وبين اعتبارها قصة ناجحة .

لا يلتفت مرتاض ، وهو يجد المقامات تنقاد إلى أطروحته بسهولة ويسر ، أنه

---

(١) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، ص٣٩٢ .

يرتكب جرماً عظيماً في حق المقامات. فإضافة إلى التجرؤ بإخضاع المقامات لقواعد فن القصة الحديثة، راح يربط ربطاً وثيقاً بين قيمة المقامات الفنية من جهة، وبين مدى توافر عناصر القصة فيها من جهة ثانية، كما لو أن قيمة المقامات الفنية لا تتأتى إليها من جهة أنها مقامات، بل من جهة أنها قصص ناجحة لا غير. يقول مرتاض: «كان يجب أن ننظر إلى هذه النصوص المقامية نظرة علمية قائمة على العقل الفاحص، وأن ندرسها دراسة منهجية تشريحية، إن صحّ مثل هذا التعبير هنا، ومقارنتها، أو ربطها على الأقل ببعض الفنون الأدبية الأخرى، لتتبوأ مكانها الطبيعي في حظيرة الأدب العربي»[1]، هكذا كما لو أن المقامات لن تكتسب قيمتها الفنية، ومكانها الطبيعي في حظيرة الأدب العربي إلا بعد مقارنتها، أو ربطها بالفنون الأدبية الأخرى، أي القصة والمسرحية! ومن يمرّ على تحليلات مرتاض وتطبيقاته سيلاحظ أنه لم يكن ليعجب بالمقامات إلا لكونها أقاصيص فنية ناجحة.

وبقدر ما كانت «قواعد الفن» عوناً لمرتاض على إثبات كون المقامات الهمذانية أقاصيص فنية ناجحة، فإنها كانت، من جهة ثانية، تورّطه في أحيان كثيرة، وتدخله في مواضع محرجة، ما كان بالإمكان الفكاك منها إلا بضرب من ضروب التبرير. فحين كان يثبت اشتمال مقامات بديع الزمان على مقومات القصة، لاحظ أن بديع الزمان لم يكن يعير عنصري «الزمان والمكان»، أو «البيئة» كبير اهتمام. ولكي يبقى مبدأ القراءة سليماً كان لابد له من التبرير، تبرير قلة اهتمام بديع الزمان بهذا المقوم المهم في القصة، فكتب: «على أن وصف البيئة: وجوده أو عدمه، ليس مما يقلل أهمية حظ القصة في المقامة عند البديع، فإن كثيراً من الكتّاب إلى اليوم، لا يعنون بوصف البيئة في قصصهم، وإنما يعنون برسم نماذج من الشخصيات الحية»[2]. وفي موضع آخر كان يناقش مدى توافر عنصر «العقدة» في مقامات البديع، فوجد أن ثمة مقامات تخلو من عنصر التشويق؛ إذ البطل وصفاته ومصيره، كل ذلك من الأمور المعروفة سلفاً، عندئذ كان لا بد لآلية التبرير أن تظهر. فمعرفة البطل ومصيره سلفاً «لا ينبغي أن يكونً من عيوب فن المقامة، ولا مما يضعف من عقدتها، بل يجب على الأدب العربي أن يعتز بها، لأنه سبق الغربيين إليها، وهم

---

(١) فن المقامات في الأدب العربي، ص٤٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٩٦.

الذين أصبحوا اليوم يكتبون أقاصيص على هذه الطريقة»(١) . وهكذا فأي نقص يظهر لحظة التطبيق يمكن تبريره بكل سهولة ، وإلا لن يتأتى للباحث أن يقدم دراسته «العلمية المنهجية» التي كانت تهدف إلى حسم الخلاف غير المجدي في قضية قصصية المقامات .

أما محمد رشدي حسن فلم يتردد في الجزم ، بمنتهى الجرأة ، بأن المقامات القصصية لدى بديع الزمان تنحصر في إحدى عشرة مقامات لا غير ، هي «الأسدية ، والأصفهانية ، والبغدادية ، والموصلية ، والمضيرية ، والحلوانية ، والأرمنية ، والصيمرية ، والخمرية ، والمطلبية ، والبشرية» . أما بقية المقامات الإحدى والأربعين فإنها «لا تمت إلى القصة بسبب قريب أو بعيد ، وذلك لبعدها عن مقومات القصة الحديثة ، فهي ينقصها التعمق في التحليل والصياغة البناءة والتطور في سياق الأحداث»(٢) . ونفي صفة القصصية عن تلك المقامات يعني ، من هذا المنظور ، نفي القيمة الفنية عنها ، ولهذا كان محمد رشدي حسن ينظر إلى تطور القصة المصرية الحديثة من شكل المقامات إلى شكل القصة بوصفه تقدماً إلى الأحسن ؛ إذ التطور الأدبي لا بد أن يخلف وراءه ضحايا ، ذلك أن البقاء ، كما يقول محمد رشدي حسن وهو يعني القصة ، للأحسن والأصلح .

وهكذا فبقدر ما أدت قراءات هذا الجيل دوراً حاسماً في تجاوز نمط التلقي الاستبعادي السلبي لمقامات البديع تجاوزاً جذرياً ، أو شبه جذري ، فإنها انتهت ، في نهاية المطاف ، إلى مأزق قرائي خطير ، كان يلزم لتجاوزه تجاوز الأفق العام للتلقي الذي كانت قراءات هذا الجيل تصدر عنه ، وتنطلق منه ، بل تُسهم ، بقدر كبير ، في تشكيله . لقد كان هذا التلقي مدفوعاً بقوة شديدة لرفع الحيف الذي وقع على الأدب والفكر العربيين من قبل المستشرقين ، وعلى المقامات من قبل التلقي الاستبعادي السابق . غير أنه ، في اندفاعه العنيف والمضاد لأنماط القراءة السابقة للتراث والمقامات ، انساق لا شعورياً إلى قراءة نفعية استعمالية انتقائية للتراث من جهة ، وللمقامات من جهة ثانية . وكما خضع التراث لأشكال مختلفة من الانتقاء والاستعمال النفعي ، فإن المقامات قد تعرّضت مع هذا الجيل لأعنف قراءة استعمالية

(١) المرجع نفسه ، ص٤٩٨ .

(٢) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص٢٥ .

انتقائية في تاريخها . وهكذا لعبت إعادة تصنيف المقامات دوراً مزدوجاً ، فهي بقدر ما فتحت أمام القارئ أبعاداً جديدة ضمنت ، إلى حد كبير ، بقاء المقامات واستمرارها ، فإنها في نهاية المطاف قادت إلى غربلة ظالمة للمقامات .

وإذا كان الشيخ محمد عبده ، قبل ما يزيد عن نصف قرن ، قد مارس فعلاً بروكستياً عنيفاً على مقامات بديع الزمان ، حين راح يحذف مقامة كاملة وبعض مقاطع من مقامات أخرى ، إذا كان ذلك كذلك فإن هذا الجيل من قراء المقامات قد مارس فعلاً بروكستياً أشدّ عنفاً مما فعله الشيخ محمد عبده ؛ لأن هذا الأخير إذا شطب مقامة واحدة وبعض مقاطع من مقامات أخرى ، فإن هذا الجيل قد مزّق المقامات شرّ ممزق ، وذلك حين راح يقطّع أوصالها بانتقائه لثماني مقامات ، أو إحدى عشرة مقام وضرب البقية عرض الحائط ؛ إذ المقامات التي تستحق أن تقرأ هي فقط ما يصلح لأن يكون قصة ، أو أقصوصة ، أو نواة روائية وملحمية ، أو مسرحية ، أو مقالة قصصية . أما ما شذّ مما لا يصلح لأن يكون كل ذلك ، أو بعضه فإنه لا يستحق أن يقرأ أو يستعاد ؛ إذ لا فائدة مرجوة من ورائه ، فما لا يصلح سلاحاً في الدفاع عن التراث العربي والذات العربية لا يستحق أن يقرأ أو يستعاد .

وبقدر ما كان هذا الجيل يقرأ المقامات باحثاً عن شاهد أو دليل ، أو كاشفاً عن الآفاق الإنسانية العالمية التي كانت تتحرّك فيها ، فإنه كان يقرأ المقامات قراءة انتقائية مترتبة عن استعمالها استعمالاً نفعياً لخدمة أغراضه قبل كل شيء . فقد كانت المقامات بمثابة سلاح تتقى بها ضربات الأعداء من مستشرقين حاقدين وعرب مستغربين ، ممن اتهموا الأدب العربي بالعقم والجمود ، والعقل العربي بالسطحية والخمول . فلرفع الظلم الذي وقع على الأدب والعقل العربيين ، راح هذا الجيل ينكبّ على البحث عن أدلة وشواهد من التراث تدفع عنه الظلم ، وتفضح التجني البغيض الذي وقع عليه . ومن أجل تلك الغاية كان هذا الجيل يؤكد على قصصية المقامات أو دراميتها أو غير ذلك ، حيث كان هذا الجيل يقرأ المقامات ليثبت «لأعداء الثقافة العربية الإسلامية أن العقل السامي لم يكن في يوم من الأيام دون العقل الآري في إبداع الألوان القصصية ذات المضامين الإنسانية العالية»[1] ، والألوان المسرحية ذات المضامين الاجتماعية الواقعية النقدية .

---

(١) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص ٣٩٤ .

لم يكن في مستطاع هذا الجيل أن يقفز على دوافعه المباشرة ، حيث كان البحث عن شواهد تشهر في وجه أعداء التراث العربي القديم يمثّل حاجة ملحّة للدفاع عن الذات والانتصار لها . ومن هنا كان التلقي العربي للمقامات في هذه الفترة مشغولاً عن استحضار المقامات بهدف قراءتها قراءة تأويلية جمالية ، بل كان الواقع يفرض شروطه ، والغاية قد حددت مسار القراءة المناسب لظروف التلقي الراهنة ، حيث يتم استحضار المقامات ، في أغلب قراءات هذه الفترة ، ليس بهدف قراءتها تأويلياً وجمالياً بالدرجة الأولى ، بل يتمّ استحضارها لاستعمالها واستخدامها وثيقة تؤكد لغيرنا أننا سبّاقون في اكتشاف الأدب التمثيلي أو القصصي أو غير ذلك ، وشاهداً على مدى تقدمنا وأصالتنا وسبقنا وعمق تفكيرنا وسعة خيالنا ، وذلك رداً على اتهامات المستشرقين وبعض النقاد العرب السابقين .

ثمة فرق كبير بين أن يكون النص جسراً يمرّ به القارئ مرور العابرين ، أو مجرد وسيلة يستعان بها في التوصل إلى غايات وأفكار محددة ، وبين أن يكون النص فضاء يطبق على القارئ ، ليكون هو الممر وهو المنطلق والغاية والمنتهى . في القراءة الأولى يتم استحضار النص ليكون شاهداً على تصورات وأفكار تقع خارجه ، وفي القراءة الثانية يكون النص موضوعاً جمالياً يتطلب تفعيلاً دلالياً وتعاضداً تأويلياً من قبل قارئ يهدف إلى تحقيق المتعة أو اكتشاف جمالية النص قبل كل شيء . في الأولى يكون القارئ مشدوداً ، بصورة قَدَرية ، إلى استخدام النص أو استعماله لتلبية حاجات توثيقية ، أو دفاعية ، أو غير ذلك ، في حين يكون القارئ في الثانية باحثاً عن المتعة والجمال داخل النص . إنه الفرق بين قراءة تستعمل ما تقرأه لغايات نفعية مختلفة ، لا تتورّع عن تقطيع النص أو تمزيقه أو ليّ عنقه أو تقويله أو . . . ، وبين قراءة تستثمر كيفيات التعاضد النصي والتأويلي والجمالي لتبقى في النص ، ولتكشف عن جماليته أو أدبيته . في الأولى يكون هدف القارئ التوصّل إلى غاية ما ، أو تدعيم تصورات محددة ، وذلك من خلال قراءته للنص . فالنص هنا جسر ومعبر لتدعيم تصورات مختلفة وتحقيق غايات لا تعني النص المقروء في شيء ، قد يستشهد بالنص لتأكيد فكرة أو تصور ، أو لتوثيق حادث تاريخي ، أو حالة نفسية لدى المؤلف ، أو ظرف اجتماعي وغيرها . أما القراءة الثانية فإن القارئ هنا يريد أن يبقى في النص ، أو أن يعيش مع تجربة النص غير متجاوز لها إلى عوالم وغايات وتصورات تقع خارجه . إنها قراءة تصدر من النص وتنتهي عنده ، تقرأ النص في ذاته ولذاته . وعلى

هذا ، اضطر هذا الجيل ، تَحتَ ضغط الحاجة للرد على الحيف والتجني ، إلى البحث في المقامات عما يعزز أدلته ويقوي موقفه في المواجهة ، فكان بذلك يقرأ مشاغله ومتطلباته الملحة قبل قراءة المقامات ، أو إنه كان يقرأ مشاغله في المقامات ، يبحث عن رغباته وأحلامه ، وقد تحققت في المقامات .

لقد حقق هذا الجيل ما رام وابتغى في الانقطاع عن التلقي السابق ، وفي رفع كثير من الحيف الذي وقع على التراث القديم ونصوصه ، غير أنه خلّف وراء انتصاراته نصاً هزيلاً لا يقوى على الوقوف إلا حين يمدّ بجرعة من «قواعد الفن» السحرية ، حيث بقاء نصوص المقامات المنتخبة رهين بمدى اشتمالها على مقومات فن القصة أو المسرح أو غيرهما . وقد تنبه بعض قراء هذا الجيل إلى خطورة هذا النوع من أنواع القراءة ، فراحوا يعلنون التوبة ، وينفضوا عن أيديهم الجرم الكبير الذي مارسته قراءاتهم في حق المقامات . أما عبد الرحمن ياغي ، وهو من أصرّ على فكرة «مسرح بديع الزمان» ، فلم ير في تلك القراءات سوى رغبة من أبناء ذلك الجيل في أن يكون لنا مسرح كغيرنا من الأمم ، وإلا فإن تلك المظاهر والأشكال المسرحية ، وإن كانت تزخر بالاتصال الجماهيري والجماعي ، لم تكن لتمثّل نواة المعمار المسرحي الفني[1] .

أما عبد الملك مرتاض فقد أعلنها توبة حاسمةً حين بدا له ، بعد عشرين عاماً من قراءته السابقة ، أن القول بقصصية المقامات لم يكن في مورده ، ومكانه الصحيح ؛ «ذلك أن التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية هو ظلم للقصة وللمقامة معاً»[2] . بعد عشرين سنة يرى مرتاض أن مقومات القصة الفنية هي غير مقومات المقامة الفنية . لكن إذا لم تكن المقامات قصة فماذا ستكون من منظور مرتاض بعد عشرين عاماً على قراءته العنيفة السابقة؟ يرى مرتاض أن المقامة ليست ، فعلاً ، قصة ، كما أنها ليست مجرد حديث أدبي كما ظن شوقي ضيف ، ولكن إن لم تكن قصة ولا حديثاً أدبياً فماذا تكون إذن؟ بعد أن كان مرتاض مع غيره من القراء يعدون المقامات قصة فنية ، وأساساً للقصة الحديثة ، إذا به لا يعدها إلا

---

(١) عبد الرحمن ياغي ، في الجهود المسرحية العربية ، بيروت ، دار الفارابي ، ط :١ ، ١٩٩٩ ، ص٨ .

(٢) عبد الملك مرتاض ، مقامات السيوطي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط :١ ، ١٩٩٦ ص١٢ .

مقامة وكفى! «أي جنساً أدبياً يتخذ من الشكل السردي نسجاً له ، ومن الشخصيات المكررة الوجوه ، والمختلفة الأدوار ، والظريفة الطباع : أساساً له»[1] . فمن منظور مرتاض ، قد تلتقي مقومات المقامة بمقومات القصة ، إلا أن تلك المقومات لا تتطابق إطلاقاً ، حيث يبقى لكل جنس خصوصيته المميزة ، وسماته الفنية والسردية الفارقة .

وهكذا قاد الاحتكام إلى «قواعد الفن» هذا التلقي إلى مأزق خطير ، تمثّل في عجز هذا التلقي عن احتواء مجموع مقامات بديع الزمان . فالبحث عن مقومات القصة والمسرح في المقامات جعل من هذه القراءات تدقّق نظرها في تلك المقامات التي تشتمل على هذه المقومات ، وهذه المقامات إذا زادت فإنها ، في الأغلب الأعم ، لا تتجاوز ثماني مقامات أو إحدى عشرة مقامة ، أي ما يقارب خُمساً واحداً من مجموع المقامات ، في حين كانت أربعة الأخماس المتبقية بعيدة عن مرأى هذه القراءات واهتماماتها .

وبقدر ما كان الاحتكام إلى «قواعد الفن» يقود تلك القراءات إلى ذاك المنزلق ، فإن تثبيت فعل القراءة على بؤرة الأبعاد الاجتماعية في المقامات يؤذن ببداية مأزق آخر ستتورّط به تلك القراءات ؛ إذ كان الانكباب على تلك الأبعاد في المقامات يتمُّ على حساب أبعاد ومظاهر أخرى ، بل إن الوقوع على تلك الأبعاد الاجتماعية في المقامات لم يتأت إلا بتجاوز كثافة المظاهر اللفظية وجوانب التصنّع فيها ؛ لهذا يبدو أننا لم نتقدّم كثيراً مع هذا التلقي على مستوى المعايير والمقاييس الجمالية ، فهذا الجيل من قراء المقامات ، كالأجيال السابقة ، ما زال ينفر من الأساليب المسجوعة ، ومن تلك الكثافة اللغوية اللفظية التي تميّز المقامات ، وهذا يعني أن هذا الجيل لم يتوصّل ، كما الأجيال السابقة تماماً ، إلى تصفية حساباته مع السجع والتصنّع والكثافة اللفظية غير المعهودة إلا في هذا النوع من الكتابة ، غير أن ما نخلّفه وراءنا لا يلبث أن يعود منتصباً أمامنا ، ومُحدثاً كثيراً من الإرباك والإقلاق لمسار قراءاتنا .

ويبدو أن كل المؤشرات كانت تَشير إلى أننا سنشهد تورّطاً آخر بمأزق آخر ، شبيهاً نوعاً ما بذلك المأزق السابق ؛ إذ إن أي قارئ للمقامات لا يستطيع أن يتجاهل ، أو يغض الطرف عن أسلوب المقامات المسجوع واحتفائها بالألفاظ الغريبة ، ولهذا كان أغلب قراء هذا الجيل محرجين في دخيلة أنفسهم بسبب هذا الأسلوب والاحتفاء

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٣ .

بالغريب من الألفاظ ، حيث لم يكن ذلك يتناسب مع المضمون الواقعي الاجتماعي الذي اكتنزته المقامات داخلها . فهذا النوع من المضامين يتطلب لغة شفّافة وأسلوباً سهلاً ، في حين أن كثيراً من «المقامات الهمذانية والحريرية لا يحتوي على أكثر من زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة ، تشتمل على نسبة كبيرة من الغريب ، في جمل مرصوفة مسجوعة ، وربما كانت العُقدة التي تدور حولها المقامة بحثاً لغوياً أو مسألة أدبية أو حيلة بيانية ، مما يدلّ دلالة واضحة على أن الغرض الأول لهذه المقامات كان تعليم اللغة والأدب»[١] ، تماماً كما توصّل شوقي ضيف وحنا فاخوري وغيرهما .

تكون القراءة مأخوذة بالبحث عن الأبعاد الواقعية والاجتماعية في المقامات ، وبإثبات مدى توافر مقومات القصة والمسرح فيها ، وفجاةً يعترضها هذا الحشد الغريب من الزخارف اللغوية والألفاظ الغريبة المنتقاة والجمل المرصوفة المسجوعة ، وعندئذ ينقلب كل شيء ، لدرجة أن تشطب القراءة كل ما قرّرته سابقاً دفعة واحدة ، فنجدُ أنفسنا نبحث عن شيء ، ثم ما نلبث أن نكتشف أن ذلك لم يكن غير سراب يتباعد كلما اقتربنا منه . فالغاية الفنية العظيمة التي كانت ، من منظور هذا الجيل ، تحرّك بديع الزمان ، والمضمون الاجتماعي الغني الذي اكتشفه هذا الجيل في المقامات ، كل ذلك أصبح مزحوماً بتلك الغاية القديمة التي كانت أحد الأسباب المهمة وراء نبذ المقامات واستبعادها ، أي الغاية التعليمية التلقينية اللغوية . فكثير من المقامات الهمذانية ، من هذا المنظور ، إنما أنشئ لغاية تعليم اللغة والأدب ، حيث كان بديع الزمان «حريصاً على أن تكون مقاماته إلى جانب فوائدها الاجتماعية ذات فائدة تعليمية لقارئيها»[٢] ، ومن خلال هذا التوفيق بين الفائدة الاجتماعية والفائدة التعليمية يمكننا أن نبّرر لبديع الزمان لجوءه إلى أشكال من الكتابة لا تتناسب مع الفائدة الاجتماعية ، وإلا فما الداعي لأن يستخدم الألغاز والأحاجي؟ ولمَ يلجأ لأشكال الصنعة والتصنّع التي يبدو ، من هذا المنظور[٣] ، أنه كان يحشدها حشداً مقصوداً؟ وما المبرّر لكل تلك الصور البلاغية والمحسنات البديعية من تشبيه ومجاز واستعارة وجناس وطباق . . .؟

---

(١) القصة القصيرة في مصر ، ص١٨ .

(٢) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص٩٨ .

(٣) انظر : المرجع نفسه ، ص١٢٣ .

يظهر أننا سنشهد عودة جديدة لاستراتيجيات القراءة السابقة ، حيث سينظر إلى المقامات ، كالتلقي السابق ، بوصفها كنزاً لفظياً ، مليء صنعة وزينة ، فمادام أن هذا الأسلوب يناسب الغاية التعليمية ، فإن الجزم بكون المقامات إنما أنشئت لتلك الغاية يغدو حتمياً ؛ إذ إن غاية بديع الزمان من إنشاء مقاماته «أن يفيد المتعلمين ، ويحبّب إليهم اللغة ، ويغريهم بحفظ مفرداتها ، وأنّ عنايته كانت منصرفة إلى المبنى وتزيينه ، وإلى الأسلوب وتحسينهن لا إلى المعنى وتبيينه ، ولا إلى المجتمع وتصويره»[1] ، وهو ما يؤكد أنها مجرد كنز لفظي بما حوته من مفردات اللغة غريبها ومترادفها ، ومعرض بلاغي بما اشتملت عليه من صور ومحسنات ، فقيمتها إذن محصورة في هذه الجوانب لا غير . أما صورة المجتمع التي حاول هذا القارئ استشفافها من خلال المقامات ، فإنها لم تكن مقصودة ، بل كانت ترد عرضاً ، فالبديع قد «قيّد نفسه بأغلال الصنعة ورزح تحت عبء الأسلوب»[2] ، فكان بذلك أبعد ما يكون عن مجتمعه ومشاكله وهمومه ، اللهمّ إلا أن يكون قد صوّر مجتمعه في أسلوب مقاماته المسجوع المزخرف ، «فقد عاش الهمذاني في عصر كان الناس فيه يهتمون بالزخرفة والمظهر ، ألم نسمع أنهم كانوا يبالغون في زخرفة واجهات أبنيتهم؟ فكذلك كانت زخرفة الهمذاني اللفظية لمبنى المقامات صورة عن زخرفة عصره»[3] ، وهكذا كانت القراءة تنزلق ، وهي في مقام تغيير صورة المقامات لدى القراء ، إلى المسارات ذاتها التي خطّتها من قبل قراءات شوقي ضيف ومن سبقه .

وكي لا تكون المقامات عُرضة للإدانة بسبب أسلوبها المسجوع الغريب ، كان على هؤلاء القراء البحث عن مخرج لرفع تهمة التصنّع والتكلّف عنها ؛ لأن هذه التهمة لا تليق في حق نص ، نُظر إليه بوصفه أدباً واقعياً ، بل ثورياً ، كما أن تلك الإدانة لن تقف عند المقامات ، بل ستطال قروناً طويلة من الأدب العربي ، ومن ثم الفكر العربي والذات العربية ، وهذا ما لا يرتضيهذا الجيل ، فكانت آلية التبرير خير وسيلة يستعان بها للخروج من دائرة هذه المحظورات . فإذا كان لا بدّ من الاعتراف بأن المقامات مُغرِقة في الصناعة اللفظية والتزام السجع والجناس وما إليها ، فلا بدّ أيضاً

---

(١) مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته ، ص٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١١٤ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

من تبرير هذا الإغراق والالتزام بما يتناسب مع منطلقات القراءة المبدئية .

وفي هذا الشأن يلاحظ مصطفى الشكعة أن ثمة مآخذ عديدة على قصصية بعض المقامات ، وأهمها هو إغراقها في الصناعة اللفظية وعنايتها المبالغة بالسجع والألفاظ الغريبة ، غير أن هذا المأخذ يمكن ردّه إلى كون العناية بالصناعة اللفظية كان «طابع العصر وسمات أسلوب القرن الرابع ، فقد كان المنشئون والنقاد جميعاً يرون في ذلك ضروباً من القدرة وألواناً من البراعة ، وهي مع ذلك لم تفسد روح القصة أو تؤثر في بنائها الفني»[١] الذي حاول هذا القارئ الدفاع عنه .

غير أن اللافت في هذه القراءات هو أن إنقاذ المقامات الهمذانية من تهمة الإغراق في السجع والتصنّع والتكلّف ، عادةً ما كان يتمّ من خلال دفع هذه التهمة إلى موضع آخر ، إلى نص آخر ، وهو مقامات الحريري ، حيث كان الانتصار لمقامات بديع الزمان يتمّ على حساب الانتقاص من مقامات الحريري . فإذا كان بديع الزمان قد عمد إلى الصنعة والسجع ، «فهو لم يبلغ من التكلّف ما بلغه الحريري وبعض المقاميين اللاحقين»[٢] الذين قادوا المقامات ، بحسب هذا المنظور ، إلى مسرح الألعاب اللفظية والبلاغية التي كانت علامة على أن الأدب العربي قد وصل إلى مأزق إبداعي خطير ، حيث اللغة تشتغل في فراغ من أي مضمون إنساني واجتماعي .

وعلى هذا ، كان عبد المالك مرتاض يصرّح بأنه «بالرغم من أن مقامات البديع كانت في معظمها ذات أسلوب سلس ، فإننا نجد المقامات الأخرى التي كُتبت على طريقته ، تصطنع مفردات تعدّ في الوقت الراهن ، على الأقل ، مماتة أو مهمَلة»[٣] ، وأهم هذه المقامات بالطبع مقامات الحريري ، حيث كان هذا الأخير ، من منظور مرتاض ، أول من أبرز خصائص هذا الأسلوب المصطنع ، حتى غدا مضرب الأمثال في هذا المجال ؛ إذ كان الحريري «يتعلّق بفنون من القول غريبة في حد ذاتها ، كأن يأتي بكلام يُقرأ من أوله كما يقرأ من آخره ، كما نجد ذلك في المقامة المغربية ، أو

---

(١) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، ص٤٠٦ .

(٢) فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص١٢٥-١٢٦ .

(٣) فن المقامات في الأدب العربي ، ص٣٦٦ .

كأن يبالغ في التجنيسن وهذا كثير لا يأتي عليه الحصر»[١] ، لكن ماذا عن أسلوب مقامات البديع؟ ألم يشتمل على ألفاظ غريبة كما في المقامة النهيدية والحمدانية؟ بلى ، غير أن الهمذاني «كان أقلّ إغراقاً من الحريري في هذه البهرجة اللفظية وتلك الشعوذة الكلامية»[٢] التي رأينا الخوارزمي يتهم الهمذاني بها في أواخر القرن الرابع!

لا ينفي عبد المالك مرتاض اشتمال مقامات البديع على بعض الغريب والتصنع ، غير أن كل شيء يمكن تبريره ما دام الأمر يتعلّق بهذه المقامات دون غيرها . فإذا كان الهمذاني يستخدم الألفاظ الغريبة ، فإن ذلك لم يرد إلا في مقامات قليلة ، وحتى ماورد في هذه المقامات القليلة لم يكن بدرجة تسمح لنا باتهام بديع الزمان بالإغراق في الصنعة والغريب ، بل على العكس من ذلك ، حيث كان يستخدم الألفاظ في مقاماته تبعاً للقاعدة البلاغية المشهورة «لكل مقام مقال» ، أي إنه كان يستخدم الألفاظ تبعاً لمقتضى الحال والسياق ، «فإذا كان الموضوع بدوياً فيه أعراب ، فهو الغريب في اللفظ ، إذا كان الموضوع حضرياً تدور حوادثة بين أهل الحاضرة ، فهو السهل المعروف منه»[٣] ، وهو ما يؤكد أن البديع لم يكن يقصد لذاك الأسلوب الغريب قصداً ، بل كان ذلك منه دليلاً على مقدرته البلاغية ومراعاته لسياق الأحداث في كل مقامة .

لكن ما بال هؤلاء القراء كلما راحوا ينتصرون لمقامات بديع الزمان ، انتقصوا من شأن مقامات الحريري؟ ألم يكن بمستطاع أي قارئ أن يلتمس العذر للحريري في إغراقه في الغريب والزخرف بحيلة التذّرع بطابع العصر ، أو بملاءمة مقتضى الحال؟ أم إن المأزق كان حقيقياً ، بحيث ما كان بالإمكان الفكاك منه إلا بهذه الطريقة ؛ إذ وضع القبيح بجوار من هو أقبح منه قد يخفّف من درجة قبحه ، كذلك كان وضع مقامات البديع بجوار مقامات الحريري يهوّن من السخط المكتوم والانزعاج الدفين من هذا الأسلوب البغيض على نفوس هؤلاء القراء .

إن انتقاص هؤلاء القراء ، بدءاً من فخري أبو السعود ومارون عبّود ، من مقامات الحريري يظهر بوضوح أنهم ، كالجيل السابق تماماً ، لم يتوصّلوا إلى تصفية حساباتهم

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٦٦-٣٦٧ .

(٢) أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة ، ص٣٢ .

(٣) فن المقامات في الأدب العربي ، ص٣٧٢ .

مع أسلوب السجع والصنعة ، كما أن اضطرارهم إلى البحث عن مبررات لما جاء في مقامات البديع من السجع وأشكال الصنعة المختلفة ، يدلّ على أن هذا التلقي قد وقع في مأزق خطير ، مما يعني أننا بتنا على مشارف تحوّل في نمط التلقي ؛ إذ إن اللجوء إلى التبرير يؤكد أن التلقي قد وقع في مأزق ، وأنه يعاني من أزمة أو قصور . فقد كان هذا التلقي عاجزاً عن استيعاب مجموع الظاهرة المقروءة ، بل كان في كل مرة يطرح قسماً منها ، وذلك استجابةً لاستراتيجيات القراءة وأعراف التأويل والأدوات والمفاهيم ، التي كان هؤلاء القراء يقرأون المقامات بها ومن خلالها . فإذا كانت «قواعد الفن» قد أطاحت برأس أربعة أخماس المقامات الهمذانية ، فإن النفور من السجع والأسلوب المصطنع يمكن أن يأتي على المقامات جميعها تقطيعاً وإبادةً مُنكرة .

٤. استيعاب الشذوذ وانبثاق قراءات جديدة

إذا مضينا في المماثلة بين نمط التلقي والنموذج الإرشادي (الاستبدالي) عند توماس كون إلى أقصاها، فإننا عندئذ نستطيع أن نتحدث عن ذلك المأزق الذي وقع فيه التلقي التأصيلي بوصفه أزمة ناتجة عن عدم قدرة هذا التلقي على استيعاب حالات الشذوذ التي واجهها أثناء القراءة. فمن المعروف أن حالات الشذوذ تلك تسبب الكثير من الإرباك والإقلاق لحالة استقرار النموذج، مما يجعلها مؤشراً قوياً على أن النموذج بات يعاني من أزمة، وأن المناسبة قد حانت لتغيير الأدوات المستخدمة، والاستراتيجيات المتبعة في البحث والقراءة.

يتمثّل الشذوذ، من منظور توماس كون، في حالة أن الباحث يدرك ظاهرة لم يكن مهيئاً لها بمقتضى النموذج الإرشادي المعمول به[١]، مما يجعل هذا الأخير عاجزاً عن إدراك تلك الظاهرة واستيعابها بمقتضى ما حصّله من أدوات ومفاهيم واستراتيجيات وإجراءات. ومن هذا التصوّر كانت مقامات البديع تشتمل على حالات شذوذ ما كان بإمكان التلقي التأصيلي استيعابها ضمن النموذج الذي شكّلها، وتبرير هذا التلقي لحالات الشذوذ السابقة لا يعني أنه وُفّق إلى حلّها واستيعابها، بل على العكس من ذلك، حيث التبرير هو دليل قاطع على أن هذا التلقي كان عاجزاً عن استيعاب هذا الشذوذ. فاستيعاب الشذوذ يستلزم استراتيجيات وأدوات ومفاهيم جديدة، أي إنه يتطلب تحولاً في نمط التلقي، من جهة أن هذا الأخير يشكّل خلفية لحالات الشذوذ، فأي شذوذ لا يظهر بوصفه شذوذاً إلا مقابل خلفية يهيئها نمط التلقي حين يُظهر عجزاً عن استيعابه. ومن هنا كان اكتشاف الشذوذ يمهّد الطريق، ويتيح الفرصةَ لتغيير أنماط التلقي والنماذج الإرشادية؛ إذ إن «إخفاق القواعد القائمة هو المقدمة للبحث عن قواعد جديدة»[٢]، وأدوات وإجراءات جديدة أيضاً، هكذا كما لو كان الشذوذ أو الأزمات بمثابة شرط ضروري لانبثاق أي تلق جديد.

وبقدر ما قادت حالات الشذوذ التي اعترضت مسار التلقي التأصيلي إلى مأزق

---

(١) انظر: بنية الثورات العلمية، ص١٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٣.

قرائي خطير، فإنها كانت بمثابة عوامل أسهمت في تغيير هذا التلقي منذ نهاية السبعينات وبداية الثمانينات؛ إذ إن استيعاب هذا الشذوذ كان يستلزم تحوّلاً في نمط التلقي السائد، بحيث يكون نمط التلقي الجديد أقدر من سابقه على استيعاب مجموع المقامات ومجموع مظاهرها وأبعادها. وما إن يتمّ هذا الاستيعاب حتى يصبح في مستطاع القراء تفسير نطاق أوسع من المقامات، بل اكتشاف مظاهر وأبعاد جديدة فيها، أو إعادة تفسير مظاهر قديمة بما يتناسب مع التلقي الجديد. فبقدر ما يكون التلقي فعلاً تراكمياً، فإنه مع ذلك لا يتقدّم إلا بعد إسقاط بعضٍ أو كثير من استراتيجيات التلقي السابق ومسلماته ونتائجه.

وهكذا كانت الالتماعات الأخيرة للتلقي التأصيلي تلفظ أنفاسها، حيث كان أفق التلقي الخاص بالمقامات يتعرّض لما كانت تتعرض له الساحة النقدية العربية من تأثير المناهج النصية المتزايد منذ السبعينات والثمانينات، حيث بدأنا نشهد، منذ هذه اللحظة، استعارةً نشطةً، وتوظيفاً متصاعداً للمناهج النقدية الحديثة من شكلانية وبنيوية وأسلوبية وسيميائية وتفكيكية. وكما كان لتلك المناهج الحديثة بصمة واضحة في مجمل القراءات في هذه المرحلة، كان لها كذلك أثر كبير في مجمل القراءات التي دارت حول المقامات في المرحلة ذاتها. ففي ظلّ هذا الأفق الأخير تشكلت قراءات كل من عبد الفتاح كيليطو، وفدوى مالطي دوجلاس، وحمادي صمّود، وعبد الله إبراهيم، وعبد الله الغذامي وغيرهم.

في منتصف السبعينات سنة ١٩٧٦ نشر عبد الفتاح كيليطو مقالاً باللغة الفرنسية عن «نوع المقامات» الأدبي، حاول في هذا المقال أن يقدّم تصنيفاً نوعياً للمقامات بوصفها هذه المرة مقامات، ومقامات فقط، لا قصة ولا مسرحية ولا أي شيء آخر. فبدل البحث عما اشتملت عليه المقامات من مقومات قصصية أو مسرحية، كان كيليطو، على النقيض من قراء هذه الفترة في العالم العربي، يبحث عن البنية السردية الوظائفية الخاصة التي تميّز المقامات بوصفها نوعاً أدبياً سردياً فريداً في الأدب العربي القديم. وبالفعل كان سنة ١٩٨٣ في أطروحته المتميزة يتساءل عما إذا كان من الممكن «الحديث عن المقامة باعتبارها نوعاً ذا سمات ثابتة»؟[١]، بل شكلاً أدبياً يتضمن داخله أنواعاً مختلفة، مثله في ذلك كمثل الشعر حين يكون

---

(١) عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص٥.

شكلاً أدبياً جامعاً يتضمن داخله مجموعة متنوعة من الأنواع .

وهذا ما يؤكد أن هاجس استيعاب مجموع المقامات ، ومجموع مظاهرها كان قوياً في هذه القراءة . فالحديث عن المقامات بوصفها نوعاً أدبياً ذا سمات خاصة ثابتة يستلزم البحث عن هذه السمات الثابتة في مجموع المقامات ، والمميزة لها عن الأنواع الأدبية الأخرى . وفي هذا الشأن يحذّر كيليطو من خطورة التحمّس لسمة من سمات المقامات أو لمظهر من مظاهرها ، والاعتقاد بأن ذلك هو ما يعكس أصل المقامات وحقيقتها ، فليس «من المنهج الجيد أن يغشّي على بصرنا واحد من الانعكاسات ، فنضخّمه ونعلن أنه أصل المقامات»[1] ، ونهمل بذلك بقية الانعكاسات والسمات ؛ لأن مقامات البديع ، من هذا المنظور الذي يختلف عن التلقيات السابقة ، مؤلف ملتبس ، يطرح إمكانيات عديدة للقراءة وللربط بينه وبين نصوص أخرى سابقة ومعاصره . وفي «هذا النسيج المتراصّ ، يختار القارئ بعض الخيوط فحسب ، ويربطها بنسيج سابق ، غير أن هذا الاختيار مشتبك بوجهة النظر التي أملته ، وبالمظهر الذي يجري فحصه»[2] . ومن هنا كان على أي قارئ أن يتريّث كثيراً حين يقرأ هذا النص ، فعليه أن يأخذ الحذر من التسرّع بتثبيت فعل القراءة ووجهة النظر على سمة محددة أو مظهر معيّن ، فيطرح بذلك سمات ومظاهر أخرى عديدة في دائرة الظلّ ، ويزعم أنها معدومة أو ضئيلة الأثر أو أنها غير ذات قيمة . بل على العكس من ذلك ؛ إذ قد يكون طرحنا لسمة أو مظهر من سمات النص ومظاهره مؤشراً على قصور قراءتنا ، وعجز أدواتنا عن استيعاب ذلك ، فموقفنا من النص هو دوماً نتيجة طريقتنا في القراءة ، ونتيجة استراتيجياتنا وأدواتنا المستخدمة .

ومن أجل ذلك كان كيليطو يقرأ مقامات البديع بحذر وببراعة منقطعي النظير في هذه الفترة ؛ إذ يلاحظ أن الثعالبي والحصري في القرن الرابع والخامس قد أبرزا ثلاثة مظاهر في مقامات البديع : الأسلوب الرفيع الأنيق ، موضوعة الكدية ، نسبة الخطاب . غير أنه لا واحد من هذه المظاهر ، حين يأخذ على حدة ، خاص بالمقامات ، فالأسلوب الأنيق تجده في المقامات كما تجده في رسائل الصاحب وابن العميد والخوارزمي وغيرهم ، وموضوعة الكدية يتناولها الهمذاني كما يتناولها الجاحظ وابن

(١) المرجع نفسه ، ص٩٧ .

(٢) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

دريد والبيهقي، ونسبة الخطاب إلى شخصيات متخيلة هي الجامع المشترك بين جميع أشكال الحكي التخييلي في المقامات كما في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة وغيرها. ومن هنا كان على كيليطو أن يبحث عن مظهر آخر يكون خاصاً بالمقامات دون غيرها من الأنواع الأدبية القريبة، وقد وجد كيليطو هذا الشرط متمثّلاً في مظهر رابع، لم يلتفت إليه الثعالبي والحصري، وهو ثبات الشكل السردي، بحيث «تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها تسلسلاً ثابتاً، ويوجّه قراءة المقامات الأخرى توقّعٌ، يخيب أحياناً، بعودة هذا التسلسل ذاته»[1] الذي يشكّل البنية السردية المميزة للمقامات.

وتبعاً لهذا فإن هذا المظهر سيكون هو بالذات ما لا نجده في النصوص الأخرى القريبة من المقامات، سابقة كانت أم معاصرة، حيث سيكون هو المظهر المميِّز للمقامات عن غيرها من النصوص. فإذا كانت تلك المظاهر الثلاثة التي أشار إليها الثعالبي والحصري، لا تختص بالمقامات، فإن هذه البنية السردية الثابتة هي الأشدّ استعصاءً على الترابطات مع غيرها من النصوص، فأي محاولة للبحث عن سابق للمقامات أو مثيل في النصوص الأخرى إنما تعبّر عن جهلنا بأهم سمة تميّز هذه المقامات، وتمثّل الخصيصة الذاتية والجوهرية لها[2]، أي ما تكون به المقامة مقامة، وما يغدو به نص ما مقامة.

لا يمنع هذا من أن تقع أعيننا بين الفينة والأخرى على نصوص شديدة القرب من المقامات. فقد نصادف أحياناً نصاً فنحسبه لأول وهلة مقامة، ونشكّل بذلك طريقة قراءتنا للمقامات، ثم لا نلبث أن نكتشف أن ثمة فارقاً جوهرياً بين المقامات وبين هذا النص. والسرّ في ذلك، من منظور كيليطو، هو أن المقامات سلسلة من الأفعال السردية الثابتة والمتكررة، فإذا صادفنا نصاً اشتمل على بعض مميزات المقامات، أو على بعض تلك الأفعال السردية، فإننا نسارع إلى الإعلان عن كون هذا النص مقامة، وأن ثمة مقامات سابقة لنصوص بديع الزمان، ولكننا حين نتريّث قليلاً نكتشف أن هذا النص بحاجة إلى عملية «تتميم» أو تكميل وتعديل ليكون مقامة تامة على غرار مقامات البديع. وعلى هذا، راح كيليطو يتناول النصوص

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٧.

(٢) انظر: المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

القريبة من مقامات البديع ، والتي ادُّعِيَ أنها أصل لها ؛ ليثبت أن هذه النصوص ليست مقامات ، ولا يتأتى لها أن تكونَ مقامات إلا حين تتدخّل يد القارئ العارف بسمات المقامات ليتمّم النقص أو يعدّل من بعض الأفعال .

إذا أخذنا أهم النصوص التي تحمّس لها أكثر من قارئ لكونها أصل المقامات الهمذانية كأحاديث ابن دريد وغيرها ، فإننا سنجدها تفتقر إلى أهم سمة في هذه الأخيرة ، وهي البنية السردية التي تميّز المقامات . وحتى لو اشتملت هذه النصوص على بنية سردية ، فإنها تفتقر إلى أهم الأفعال السردية في المقامات من منظور كيليطو ، وهو فعل «التعرُّف» ، حيث تعرَّف الراوي على شخصية البطل هو العنصر الأساسي في الشكل السردي المقاماتي[(١)] .

يأخذ كيليطو هذا النص الذي يورده الحصري في مختاراته «زهر الآداب» قبل المقامة المكفوفية للبديع مباشرة ؛ ليكشف أننا كثيراً ما نكون متسرعين في القراءة ، وواقعين تحت وطأة وجهة النظر التي تملي قراءتنا وتوجهها : "قال إسحاق بن إبراهيم الموصلي : وقفت علينا أعرابية فقالت : ياقوم ، تعثّر بنا الدهر ، إذ قلّ منا الشكر ، وفارقنا الغنى ، وحالفنا الفقر ، فرحم الله امرأ فهم بعقل ، وأعطى من فضل ، وواسى من كفاف ، وأعان على عفاف»وتساءل عما إذا كان بالإمكان أن يُعدّ هذا النص مقامة؟ يرى كيليطو أن هذا لا يكون مقامةً إلا بشيء من التعديل ، فعلى الرغم من قرب خطاب الإعرابية من أسلوب المقامات المسجوع ، وعلى الرغم من كون موضوع خطابها هو الكدية ، فإن هذا النص يلزمه ليكون مقامة أشياء كثيرة ، ليس أهمها أن يكون الراوي خيالياً كعيسى بن هشام ، أو أن نفصّل القول في زمان اللقاء ومكانه ، وهيئة المستمعين ، وسبب حضورهم ؛ حتى يكون التمهيد مماثلاً لتمهيد المقامات ، فمازال النص بهذا «التتميم» يفتقر إلى عنصر أساسي في المقامات ، وهو فعل «التعرّف» ، حيث «الشكل السردي الذي يتكرر بوتيرة كبيرة في المقامات مرتبط بعودة الشخصيتين الرئيستين . مهما يكن تنكّر أبي الفتح ، ينتهي الراوي دائماً إلى التعرّف عليه»[(٢)] . وهكذا يلزمنا الكثير من «التتميم» والتعديل كي يصبح هذا النص

---

(١) انظر : المرجع نفسه ، ص١٠٢ ، ويسمّي كيليطو هذا النوع من النصوص مقامات وحشيّة ، يلزمها الترويض والتدجين ؛ من أجل أن تكون مقامات أليفة على غرار مقامات البديع ، انظر : ص١٠٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠٢ .

جديراً بأن يسمى مقامة ، كما يلزمه أيضاً أن نتوقع على إثره نصوصاً مماثلة ، حيث يستمر في كل مرة إسحاق الموصلي وهذه الأعرابية في الإطلال علينا ، وهذا ما لا نجده في مثل هذه النصوص التي نزعم أنها مقامات ، فغياب أهم سمات المقامات الذاتية عنها يبعدها عن كونها مقامات .

وكما أن ثمة نصوصاً بحاجة إلى التعديل و«التتميم» والإصلاح ؛ حتى يمكن إدماجها في شكل المقامات ، فإن النموذج ذاته الذي يشكّله كيليطو في أثناء قراءته هو أيضاً بحاجة إلى التعديل والتوسيع ؛ لإكسابه مرونة تؤهّله لاستيعاب مجموع المقامات ، ومن ثم مجموع سماتها ومظاهرها . فالقول بأن المقامات سلسلة من الأحداث تنتهي بالتعرّف ادعاءٌ بحاجة إلى إثبات ، فلا يبدو أنه ينسحب على جميع المقامات الهمذانية . وإذا كانت أغلب المقامات قد اشتملت على بنية سردية تبدأ بتجوال الراوي والبطل ، وتنتهي بتعرّف الراوي على البطل وافتراقهما ، فإن ثمة مقامات لا تمت إلى هذا التوصيف بصلة ، كالمقامة المغزلية والوصيّة والبشرية . ففي الوقت الذي تخلو فيه المقامتان الأوليان من أهم عنصر في سلسلة الأفعال السردية المميزة للمقامات ، أي التعّرف ، فإن المقامة البشرية تكاد تجترح لها مساراً سردياً جديداً يختلف عن مجموع المقامات ، وكي يُوفّق القارئ إلى إدماج هذه المقامة في الشكل السردي المعهود في أغلب المقامات ، فإنه بحاجة إلى التضحية بخصوصية هذه المقامة واختلافها ، أو قل شذوذها عن بقية المقامات .

إن شذوذ هذه المقامات عن النموذج الذي شكّله كيليطو ، قد قاد هذا الأخير إلى توسيع نموذجه ليغطي مجموع المقامات المقروءة . فإذا كان ثمة نصوص هي بمثابة «مقامات وحشية» ، فإن هذه الملاحظة تنسحب كذلك على المقامات «الأليفة أو المهذّبة» ، أي على مقامات البديع نفسها ، حيث نصطدم أثناء قراءتنا بمقامات ، لا يبدو أنها تسير وفق السلسلة التي رسمها كيليطو للمقامات . فهذه المقامات ، كغيرها من النصوص ، لا تنفكّ تشاكس أي محاولة للمطابقة بينها وبين تلك السلسلة من الأحداث السردية ، وما تلبث هذه المشاكسة والممانعة أن تؤثّر في النموذج ذاته ، لتوسيعه وإكسابه مرونة ؛ كي يستطيع استيعاب مجموع المقامات وسماتها . ومن أجل ذلك راح كيليطو يقرأ النصوص القريبة من المقامات ، والتي تنسب ، عن قصد أو دونه ، إلى المقامات ، وهي «أحاديث ابن شرف» ، و«دعوة الأطباء» لابن بطلان ، و«مقامات ابن ناقيا» .

تنتسب هذه النصوص ، بشكل أو بآخر ، إلى جنس المقامات . فابن شرف يربط بين أحاديثه ومقامات الهمذاني في مقدمة «رسائل الانتقاد» وخاتمتها ، وابن بطلان لا يسمي نصه «دعوة الأطباء» مقامة صراحة ، غير أن ابن القفطي يطلق عليه مقامة ، أما ابن ناقيا فاعتبار نصوصه مقامات أمراً شائعاً معروفاً ، لكن ما الذي يجمع بين هذه النصوص الثلاثة وبين مقامات بديع الزمان؟ إن أحاديث ابن شرف القيرواني تبدو عصية على إمكانية اعتبارها مقامات ، فهي تفتقر إلى المظهر الهزلي النقيضي الذي يميّز المقامات ، كما أنها تفتقر إلى البنية السردية التي اعتبرها كيليطو فيما مضى الخصيصة الذاتية في المقامات ، فما الداعي لنسبة هذه الأحاديث إلى المقامات؟ أهي نسبة مغلوطة غير ملائمة ، فيلزم من ثم تصحيحها؟ يرى كيليطو أننا يجب أن نلتزم الحذر الشديد من إرسال الأحكام المتسرعة ، وبخاصة حين يتعلّق الأمر بالمؤلفين القدامى ؛ إذ إننا نوهم أنفسنا حين نعتقد بوجود وهم عند مؤلّف قديم ، «وحتى لو اكتشفنا شكلاً من الانخداع عند مؤلف قديم ، فلا ينبغي أن يهدأ لنا بال حتى نكتشف ما الذي جعله يخطئ ، فربّ خطأ يبدو في الظاهر شديد الفظاظة أن يكون من الخصب بحيث يتحوّل إلى حقيقة نيّرة»[1] . ولهذا كان كيليطو يرى أن نسبة أحاديث ابن شرف إلى المقامات قد تمت لسبب دقيق ، «سبب يحجبه عن نظرنا الإلحاح على الشكل السردي لمقامات الهمذاني»[2] ، ومن هنا كان لا بدّ من توسيع أفق القراءة ونطاق اشتغالها وتبئيرها ؛ كي لا يقع القارئ في المحظور الذي وقعت فيه معظم التلقيات السابقة ، وهو تثبيت فعل القراءة على مظهر واحد ، أو بقعة محدودة بحيث تطرح بقية المظاهر والبقاع في دائرة الظل والنسيان .

إن الإلحاح على الشكل السردي للمقامات ، مثله كمثل أشكال التبئير السابقة ، يمكن أن يحجب عن القارئ مناطق شاسعة من النص . ومن هنا كان على قراءة كيليطو ، إذا ما أرادت أن تستوعب مجموع المقامات ومناطقها ، ألاّ تنخدع بمظهر واحد ، فتضخّمه بحيث يحجب عن العين بقية المظاهر الأخرى ، وأهمها ، من منظور كيليطو ، هو «إسناد الخطاب» ، أي نسبة القول في المقامة إلى شخصيات متخيّلة . فمن هذا المنظور يمكن القول بأنه «تُوجد مقامة حين يُسنِد المؤلف القول على النمط

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٣٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٢٨ .

الخيالي ، لشخصية أو عدة شخصيات»[١] ، أي حين لا يتكلّم المؤلف في نصه مباشرة ، بل يفوّض مهمة القول إلى هذه الشخصيات المتخيّلة .

وبهذه الطريقة أمكن لكيليطو أن يحلّ الكثير من المشكلات المتعلقة بتحديد موقع المقامات بين الأشكال الأدبية العربية . فالقول بأن المقامة توجد حين يُسنَد القول فيها إلى شخصيات متخيلة ، يجعل من المقامات شكلاً أدبياً جامعاً لجميع أنواع الحكي التخييلي ، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماماً . وفي هذا الشأن يكتشف كيليطو أن كلمة مقامة تعني نوعاً أدبياً مخصوصاً ، كما تعني نمطاً من الخطاب ، أي إن المقامات شكل يتضمن داخله أنواعاً فرعية من المقامات . وهو ما يجعل من تسمية المقامات مصطلحاً ذات دلالة مزدوجة ، حيث تستعمل إما لتشير إلى نصوص تقلّد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني ، وإما لتشير إلى نمط من الخطاب يتميّز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخييلية . ومن خلال هذا التوسيع الأخير ستنفتح المقامة على الحكاية باعتبار أن الجامع المشترك بينهما هو إسناد الخطاب إلى شخصيات متخيّلة .

واضح أننا بحاجة إلى معجم ومفاهيم وأدوات جديدة ؛ كي يتأتى لنا استيعاب حالة الشذوذ الأولى في ظاهرة المقامات ، لكن ماذا عن حالة الشذوذ الثانية؟ ماذا عن أسلوب المقامات المسجوع؟ كيف سيتأتى لكيليطو أن يستوعب هذا الشذوذ الذي أثار الكثير من الإزعاج والحرج لدى معظم القراء السابقين؟ إن أي قارئ للمقامات لن يسلم من ضرورة التعرّض لأسلوب المقامات الكثيف والمسجوع ؛ إذ كلما توهمنا أننا على مشارف تجاوز هذا المظهر ، إذا به يعترضنا في منتصف الطريق . وكلما اعتقدنا أننا استطعنا اختراقه ، إذا به ينتصب لنا من جديد ، وكأن الحسم في هذا المظهر شرط ضروري لأي قراءة تعتزم المرور بهذا النص ، ولو مروراً عابراً .

في المقامة الجاحظية ينتقد أبو الفتح الإسكندري أسلوب الجاحظ واصفاً إياه بأنه «قليل الاستعارات ، قريب العبارات ، منقاد لعريان الكلام يستعمله ، نفور من معتاصه يهمله ، فهل سمعتم له لفظة مصنوعة ، أو كلمة غير مسموعة»[٢] . لقد أثار هذا الانتقاد حفيظة أغلب القراء السابقين وسخطهم ، فأي قارئ لم يشتط غضبه

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٢٨-١٢٩ .

(٢) مقامات بديع الزمان ، ص٧٥-٧٦ .

على هذا الانتقاد؟ كان محمد عبده أول من عبّر عن سخطه من هذا الانتقاد المتجني على الجاحظ . فقد مرّ بهذا الانتقاد وهو يشرح هذا المقطع من المقامة ، فلم يتمالك نفسه ، وراح يصبّ جام غضبه على بديع الزمان ، وعلى أسلوبه المصطنع ، حيث إن «هذه الأوصاف التي يعدُّها كأنها من مناقص كلام الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله ، وهي التي ترفع مقامه على غيره ، وهذا المذهب الذي سلكه الجاحظ هو مذهب رجال البلاغة الأولين ومجال فرسانها السابقين ، أما المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه الصناعة»[١] الذين يعدّ بديع الزمان ، كما يبدو ، واحداً منهم ، وليس أدلّ على ذلك من التزامه السجع في معظم مقاماته ، وأنه «كان يتخذ اللفظ الغريب كطرفة فنية يعيب بها الجاحظ وغيره من سابقيه»[٢] . في حين أن الحق ، من منظور أغلب القراء السابقين ، غير ما ذهب ؛ إذ إن «إغراب الكلمات من حيث هو لا يمكن أن يعتبر زخرفاً أو تجميلاً أو تصنّعاً ، بل إنه يعتبر عيباً وآفة حين يحتكم إليه الكاتب في فنه ، وما الجمال الذي يستهويه فيه؟ إنه يخلو من كل جمال»[٣] .

ليس هذا الموقف خاصاً بمحمد عبده أو شوقي ضيف ، بل إنه يكاد يكون موقف القراء السابقين أجمعين ، فحتى مارون عبّود نعى على الهمذاني هذه الإشارة ، ورأى فيها محاولة فاشلة في التطاول على سدة الجاحظ العليا[٤] ، بل إن عبد المالك مرتاض ، وهو أكثر القراء تعصّباً لبديع الزمان ، وأشدهم تحمّساً في الدفاع عن مقاماته ، لم يغتفر لبديع الزمان هذا التطاول ، وعدّه نوعاً من الطعن في الأدباء والنقد الهدّام . فالهدف من هذه المقامة «لم يكن نقداً ، وإنما كان طعناً وثلباً وهدماً ؛ لأن البديع كان يريد أن يجرّد الجاحظ من كل فضل ، ويهدم سمعته الأدبية لهذه الأسباب الفاسدة التي ذكرها كمبادئ نقدية ، في حين أن الحقّ هو غير ذلك»[٥] . فإذا كانت تلك الإشارات التي أوردها الإسكندري أسباباً فاسدة ، وإذا كان الحق غير

---

١) شرح مقامات بديع الزمان ، ص٧٦ ، هامش رقم (٢) .

(٢) الفن ومذاهبه في النثر العربي ، ص٢٥٣ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

(٤) انظر : بديع الزمان الهمذاني ، ص٣٤ .

(٥) فن المقامات في الأدب العربي ، ص١٨١ .

هذه الأسباب الفاسدة ، فهل ينسحب هذا الفساد على المقامات؟ ثم هل تخلو المقامات من هذه الأسباب الفاسدة؟

بذل مرتاض ، كما رأينا سابقاً ، جهداً كبيراً من أجل تبرير أسلوب المقامات المسجوع ، أما عبد الفتاح كيليطو فإنه يقف على الطرف النقيض من كل تلك القراءات الساخطة المتبرمة أو المأزومة المبرّرة . فقراءة النص يجب أن تتقبّل طبيعته ، وتحاول بعد ذلك تفسيرها ، بدل أن تشجبها أو تدينها أو حتى تبرّرها ، وفي هذا الشأن يلاحظ كيليطو أن بديع الزمان كان يدعو إلى نثر صادر «عن روح مخالفة ، ويجعل في المقدمة ، بدل بلاغة الإقناع ، شعرية الكتابة المرموزة»[١] . وإذا كان نثر الجاحظ وابن المقفع وغيرهما يسير في انطلاقة مستقيمة «هادفاً ، على الخصوص ، إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي»[٢] من الآراء ، حتى لو كان هذا الرأي فاقداً لأية صحة ، فإنه يجب أن يرد في أسلوب شفّاف سهل بسيط ؛ من أجل أن يتمّ إدراك المعنى بصورة مباشرة وسريعة دونما تشويش أو التباس .

على النقيض من ذلك ، كان نثر بديع الزمان يؤسس لشعرية جديدة في الكتابة العربية ، أطلق عليها كيليطو مصطلح «شعرية الستار» ، أو «شعرية الكتابة المرموزة» ، حيث المعنى يتوارى «في أفق عائم ، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات . الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول ؛ لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقّة لفكّ الرموز»[٣] ، وهو ما لم يتأت لأحد قبل عبد الفتاح كيليطو . صحيح أن قرّاء هذا الجيل تمكّنوا من اختراق كثافة المظهر اللفظي في المقامات ، ومن الوصول إلى الأبعاد المضمونية الاجتماعية فيها ، غير أن هذا الوصول ما كان ليتمّ إلا بإزاحة ستار الأسلوب الكثيف ، بنبذه واستبعاده ، بتجاهله وتناسيه ، في حين تمكّن عبد الفتاح كيليطو من تصفية جميع حساباته مع هذا الأسلوب ، أو هذا الستار ، فراح يتأمّل في كثافته مستوعباً طبيعته ووظيفته ، وكاشفاً عن جماله وخصوصيته ، حيث يسمو المحكي في المقامات ، بفضل هذا الأسلوب الأنيق ، إلى مستوى الشعر ، ويصير خاضعاً لمعايير التأويل والتقويم ذاتها التي تنسحب عليه .

---

(١) عبد الفتاح كيليطو ، المقامات ، ص٧٤-٧٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٧٥ .

وبدل إدانة سَمَاجة السجع وقبح الستار المسدل على نواة المعنى في المقامات، راح كيليطو ينقّب عن تجليات شعرية الستار في فضاء المقامات التخييلي، حيث الأسلوب لا ينفصل عن هذا الفضاء. ويلاحظ كيليطو أن الاستتار والخفاء سمة تطبع أسلوب المقامات، كما تطبع فضاءها التخييلي، فتنكّر الشخصية خلف قناع لا تتم إزاحته إلا في نهاية المقامة هو من الأمور المتكررة بشكل لافت في معظم المقامات. في المقامة الأزاذية مثلاً يبصر عيسى بن هشام شحّاذاً قد غطّى وجهه بلثام، ومدّ يده منتظراً إحسان المارّة، فإذا بعيسى بن هشام يطلب منه أن يزيح عن وجهه هذا اللثام، ففعل، فإذا هو أبو الفتح الإسكندري، وكذلك يحدث في بقية المقامات.

إن الاستتار والتخفّي إذن سمة من سمات الشعرية الجديدة التي يصدر عنها بديع الزمان، والتي تميّز مقاماته. فكما أن أسلوب هذه الأخيرة يعدّ ستاراً يختفي وراءه ثراء دلالي وافر، فكذلك كانت شخصياتها التي تشكّل بأفعالها فضاء المقامات التخييلي، وبأقوالها علاماتها، حيث «أبو الفتح ينتجها ويكسو بها عريه، وعيسى بن هشام يزيحها ليصل إلى وضوح الوجه المألوف، وعلى الشاكلة نفسها يخفي النص معناه، ومهمة القراءة هي إزاحة القناع، أي «الصنعة» لبلوغ نواة المعنى»[1] التي التفت حولها طبقة كثيفة من السجع والجناس والغريب، لدرجة أن اللغة في هذا النص تغدو كما لو كانت غاية في ذاتها، تتألّق بحيث لا تعود أداة طيّعة، أو وسيطاً شفّافاً يمهّد الطريق للتواصل بين المتخاطبين، أو بين المؤلف والقارئ. وفي مؤلَّف كهذا يغدو الالتباس وسوء التفاهم أمراً طبيعياً مألوفاً، بل هو القاعدة التي تحكم جميع أشكال التخاطب داخله.

إن قدرة قراءة كيليطو على استيعاب أهم حالات الشذوذ التي اعترضت مسار التلقي السابق، هي التي مكّنته من استيعاب مجموع المقامات ومجموع مظاهرها وسماتها، بل هي التي مكّنته من استيعاب مقامات الحريري التي كانت موضع انزعاج أغلب القراء السابقين وازدرائهم، بل إن براعة هذا القارئ في القراءة لا تظهر بجلاء باهر إلا حين تكون هذه المقامات الأخيرة هي موضوع القراءة، وذلك على نحو ما هو موجود مثلاً في القسم الثاني من كتاب «المقامات: السرد والأنساق الثقافية» المخصص لقراءة مقامات الحريري، وفي قراءته المميّزة للمقامة الكوفيّة للحريري في

(١) المرجع نفسه، ص٧٦.

كتاب «الغائب»[1] .

لقد فتح كيليطو باب البحث في البنية السردية للمقامات ، غير أنه كان أكبر من أن يقع فريسة لتثبيت قراءته على هذا المظهر . فقد كان حذراً وهو يقارب تلك البنية السردية في المقامات ، وكان بإمكانه أن يقارن بين الاثنتين والخمسين مقامة للبديع ، وينطلق من ذلك ليجلو هذه البنية المشتركة بينها ، غير أنه قاد قراءته نحو جهة أخرى ، وآثر أن يقود بحثه في اتجاه آخر ، فاختار مقاربة غير مباشرة ، وراح يحلّل نصوصاً قريبة من المقامات ، ومن خلال ذلك يستطيع أن يحيط بسمات هذه المقامات الذاتية والمشتركة . في حين أن أغلب القراء الذين جاءوا بعده ظلّوا مأخوذين بانتظام هذا الشكل السردي في المقامات ، ويبدو أن المقامات مثّلت لهم حالة جيّدة لاختبار مصداقية المناهج المطبّقة وصحتها . ففدوى مالطي دوجلاس كانت تتحدّث عن ملاءمة المنهج البنيوي للنص العربي التراثي ، حيث البنيوية تتفق بشكل مثالي مع المسائل الأدبية الموجودة في النصوص التراثية ، وهي تبدو «من بين المدارس الأدبية النقدية ، إنها المدرسة التي تتفق بشكل أكثر ملاءمة مع دراسة الأدب العربي الكلاسيكي»[2] .

وعلى هذا ، فقد وصفت دوجلاس المقامات بأنها «أوضح الأنواع الأدبية وأكثرها تحديداً وتميّزاً من كافة أنواع الكتابة العربية في العصر الوسيط»[3] ، أما حمّادي صمّود فقد عدّها «بدعة أدبية ، تكاد من فرط تميزها عن أنماط الكتابة المعهودة ، تكون ناجمة عن غير أصل»[4] ، وحين نسأل عن السرّ وراء هذا التميّز في المقامات ، فإن الجواب يأتينا بصورة مباشرة بأنه ناتج عن طبيعة البنية السردية الثابتة التي تميّز هذا الشكل عن غيره من أنواع الكتابة العربية القديمة . فهي تقوم على راوٍ ينهض بمهمة إخبارية محددة ، وبطل تدور حوله الأحداث ، وأفعال سردية تتوالى بشكل منتظم

---

(١) انظر : عبد الفتاح كيليطو ، الغائب : دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال ، ط :٢ ، ١٩٩٧ .

(٢) فدوى مالطي دوجلاس ، بناء النص التراثي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة «دراسات أدبية» ، ١٩٨٥ ، ص١٣ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٩٥ .

(٤) حمادي صمود ، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٨٨ ، ص١١ .

وثابت . وحتى لو فقدت بعض المقامات عدداً من الأفعال السردية الموجودة في أغلب المقامات ، فإنها لا بدّ أن تشتمل على أهم فعل من بين سلسلة الأفعال السردية ، وهو «التعرّف» .

لفعل «التعرّف» ، كما لاحظ كيليطو من قبل ، أهمية كبيرة في بناء المقامات السردي ، فهو العنصر الأساسي فيها ، وهو «أحد أبرز مظاهر البنية السردية في المقامة العربية»[1] ، كما أنه يتحكّم ، بقدر كبير ، في تركيب المقامات . فتشكيل الحكاية في هذه الأخيرة «يخضع خضوعاً تاماً لموقف التعرّف ، الذي هو جزء منها ، فإذا كان التعرّف خاتمة للحكاية ، تبدأ المكونات الأخرى تظهر مما يجعل الراوي جاهلاً بما يحدث (. . .) ، وأما إذا كان التعرّف قد حدث قبل الحكاية ، قبل أن يبدأ الراوي مهمة السرد ، فإن نظام الحكاية يأخذ اتجاهين اثنين في الغالب ، أولهما : إن البطل يلفّق حكاية يخدع بها الراوي (. . .) وثانيهما : قيام البطل بعلم من الراوي بإنجاز فعل يفتقر إلى نسيج الحكاية ، كأن يلقي موعظة او خطبة . . .»[2] . وهو ما يؤكّد أهمية فعل «التعرّف» البنيوية بوصفه عنصراً مركزياً ، يتحكم في تشكيل المقامات ، ويوجّه بنيتها السردية .

وهكذا كانت هذه القراءات الأخيرة تصدر عن أفق مختلف ، وتؤسس لنمط تلق جديد ، غير أن أكثر ما يخشى على هذا التلقي أن يظلّ أسير الرغبة في استيعاب حالات الشذوذ السابقة ، دون أن يحدث أي توسيع لنطاق القراءة ، ودون أن يتمكّن من تجاوز أشد استراتيجية قرائية تحكّمت في القراءات السابقة ، وهي استراتيجية «التبئير» ، أي تثبيت فعل القراءة على مظهر محدد من النص ، يتمّ الإلحاح عليه ، فتُهمل بذلك بقية المظاهر والأبعاد . فكما كانت التلقيات السابقة تلحّ على المظهر اللفظي أو الاجتماعي في المقامات ، فإن هذه القراءات الأخيرة ما زالت تلحّ على البنية السردية ، وتركيب الأفعال المورفولوجي في المقامات . وأتصوّر أن المسار الذي اجترحته قراءة عبد الفتاح كيليطو ، وقراءة عبد الله الغذامي للمقامة المختلفة «المقامة

---

(١) عبد الله إبراهيم ، البنية السردية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، ط :١ ، ١٩٩٢ ، ص٢٠٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢١٠ .

البشرية»[1] كفيل بإنقاذ هذا التلقي الأخير من الوقوع في شرك أزمة ، أو مأزق ناتجين عن تثبيت فعل القراءة على «الشكل السردي الثابت» في المقامات . فقد استطاعت هاتان القراءتان التحرُّر من خطورة التبئير والتثبيت ، وهو ما ما مكّنهما من تجاوز أشكال القصور المتوقعة ؛ للمضي إلى آفاق واعدة ، تكون أكثر رحابة وعمقاً وجمالاً ، حيث تغدو القراءة فعلاً إبداعياً آخر ، يرمي إلى اقتناص «متعة النص» من خلال تحقيق «متعة القراءة» .

(١) انظر : عبد الله الغذامي ، القمر الأسود أو النص القاتل ، مجلة «فصول» ، ع :٣ ، م :١٣ ، ١٩٩٤ .

خاتمة

لم تكن غاية دراستنا أن نقدّم قراءة جديدة لمقامات بديع الزمان الهمذاني ، وإنما مقاربة جملة القراءات التي دارت حول هذه المقامات . وقد تبيّن أن هذه القراءات المتكاثرة تندرج في ثلاثة أنماط كبرى : الأول هو التلقي الإحيائي الذي بدأ مع عصر الإحياء في الثقافة العربية الحديثة . والثاني هو التلقي الاستبعادي الذي بدأت قراءاته في الظهور منذ العقد الأول من القرن العشرين . والثالث هو التلقي التأصيلي الذي تبلور منذ النصف الثاني من القرن العشرين .

ثم تبيّن أن تعاقب هذه الأنماط الكبرى كان يتمُّ بطريقة جدلية متقدِّمة ابتدأت مع تشكيل أفق الانتظار مع التلقي الإحيائي ، ثم اتصلت بكسر أفق الانتظار مع التلقي الاستبعادي ، وتوقفت عند تعديل هذا الأفق مع التلقي التأصيلي . وهو تقدّم جدلي شبيه بجدلية (الأطروحة ، فالنقيضة ، فالتركيب) عند هيجل . إلا أنه لا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن تعاقب هذه الأنماط لا يعني القطع الحاسم والجذري بين النمط اللاحق والسابق ، فالقارئ يلحظ في النمط الجديد بقايا متخلّفة من النمط السابق . صحيح أن لكل نمط هيمنةً وغلبةً في لحظة من اللحظات ، إلا أن هذا لم يمنع من تسرُّب بقايا من النمط السابق ، كما أنه لم يمنع انبثاق البوادر الأولية للنمط البديل القادم والذي ستكون له الغلبة في اللحظة القادمة . وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه كان في التلقي الاستبعادي بقيةٌ من التلقي الإحيائي ، كما أن في التلقي التأصيلي بقية من التلقي الاستبعادي ، وفي كل النمطين كان ثمة تشكّلات أولية لنمط بديل قادم .

وأخيراً فإن الذي نأمله أن تكون هذه الدراسة فاتحة التلقي الخارجي للنصوص المؤسِّسة في الثقافة العربي ؛ ولعلنا نصل إلى اليوم الذي نتحدّث فيه عن «تاريخ التلقي العربي العام» ، وذلك من خلال البحث عن الروابط والعلائق القائمة بين تواريخ التلقي الخاصة بكل نص .

المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعه

أولاً : المصادر العربية :

١- ابن الأثير الموصلي (= ضياء الدين نصر الله بن محمد)

-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٩٠) .

٢- ابن حزم الأندلسي (= أبو محمد)

-رسائل ابن حزم الأندلسي ، تحقيق : إحسان عباس (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط :١ ، ١٩٨٣) .

٣- ابن خلدون (= عبد الرحمن بن محمد)

-مقدمة ابن خلدون (بيروت : دار القلم ، ط :١ ، ١٩٨٩) .

٤- ابن شرف القيرواني (= أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد)

-أعلام الكلام (مصر : مكتبة الخانجي ، ط :١ ، ١٩٢٦) .

-رسائل الانتقاد ، تحقيق : حسن حسني عبد الوهاب (دار الكتاب الجديد ، ط :٣ ، ١٩٨٣) .

٥-ابن شهيد الأندلسي (= أبو عامر أحمد)

رسالة التوابع والزوابع ، تحقيق : بطرس البستاني (بيروت : دار صادر ، ١٩٨٠) .

٦-ابن الطقطقى (= محمد بن علي بن طباطبا)

-الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية (بيروت : دار صادر ، د .ت) .

٧-ابن قتيبة الدينوري (= أبو محمد عبد الله بن مسلم)

-الشعر والشعراء ، تقديم : حسن تميم (بيروت : دار إحياء العلوم ، ط :٣ ، ١٩٨٧) .

٨-ابن منظور (= جمال الدين محمد بن مكرّم)

-لسان العرب (القاهرة : دار المعارف ، د .ت) .

٩-ابن النديم (= محمد بن إسحاق)

-الفهرست ، تحقيق : إبراهيم رمضان (بيروت : دار المعرفة ، ط :٢ ، ١٩٩٧) .

١٠-بديع الزمان الهمذاني (= أبو الفضل أحمد بن الحسين)

-كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان ، شرح : إبراهيم الأحدب الطرابلسي (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، د .ت)

-مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، شرح : الشيخ محمد عبده

(بيروت : دار المشرق ، ط :٨ ، ١٩٦٨) .
-مقامات بديع الزمان الهمذاني ، شرح : علي بوملحم (بيروت : دار مكتبة الهلال ، ط :١ ، ١٩٩٣) .
-مقامات بديع الزمان الهمذاني ، شرح : محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت : دار الكتب العلمية ، د .ت) .
-مقامات بديع الزمان الهمذاني ، شرح : يوسف البقاعي (بيروت : الشركة العالمية للكتاب ، ط :١ ، ١٩٩٠) .
١١-الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد)
-الإعجاز والإيجاز (بيروت : دار الرائد العربي ، ط :٢ ، ١٩٨٣) .
-سحر البلاغة وسر البراعة ، تحقيق : عبد السلام الحوفي (بيروت : دار الكتب العلمية ، د .ت) .
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيقك محيي الدين عبد الحميد (بيروت : دار الكتب العلمية ، ط :١ ، ١٩٧٩) .
١٢-الجاحظ (= أبو عثمان عمرو بن بحر)
-البخلاء (بيروت : مؤسسة دار الكتاب الحديث ، ١٩٩٤) .
١٣-الجزري (= ابن الصيقل)
-المقامات الزينية ، تحقيق : عباس مصطفى الصالحي (دار المسيرة ، ط :١ ، ١٩٨٠) .
١٤-حاجي خليفة (= مصطفى بن عبد الله)
-كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون (دار سعادت ، ط :١ ، د .ت) .
١٥-الحصري (= أبو إسحاق إبراهيم بن علي)
-زهر الآداب وثمر الألباب ، شرح : زكي مبارك (مصر : المكتبة التجارية الكبرى ، د .ت) .
١٦-الحموي (= ياقوت)
-معجم الأدباء (بيروت : دار الفكر ، ط :٣ ، ١٩٨٠) .
١٧-الخوارزمي (= أبو بكر محمد بن العبّاس)
-رسائل أبي بكر الخوارزمي ، تقديم : نسيب وهيبة الخازن (بيروت : دار مكتبة الحياة ، ١٩٧٠) .

١٨-الشريشي (= أبو العبّاس أحمد بن عبد المؤمن)
-شرح مقامات الحريري البصري ، إشراف : محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت : المكتبة الثقافية ، د .ت) .
١٩-علي بن أبي طالب (= الإمام)
-نهج البلاغة ، شرح : الشيخ محمد عبده (بيروت : مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، د .ت) .
٢٠-العماد الأصفهاني (= محمد بن محمد بن حامد)
-خريدة القصر وجريدة العصر ، تحقيق : عمر الدسوقي وعلي العظم (مصر : دار نهضة مصر ، د .ت) .
٢١-القلقشندي (= أبو العباس أحمد بن علي)
-صبح الأعشى في صناعة الإنشا (مصر : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، د .ت) .

ثانياً : المراجع

أ-المراجع العربية :

١-إبراهيم (=عبدالله)
-السردية العربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط :١ ، ١٩٩٢) .
٢-أبو أحمد (=حامد)
-القارئ والخطاب (الرياض : كتاب الرياض ، العدد : ٠٣ ، ١٩٩٦) .
٣-أركون (=محمد)
-الفكر الإسلامي ، ترجمة : هاشم صالح (لندن : دار الساقي ، ط :١ ، ١٩٩٠) .
-نزعة الأنسنة في الفكر العربي ، ترجمة هاشم صالح (لندن : دار الساقي ، ط :١ ، ١٩٩٧) .
٤-الإسكندر (=أحمد) وآخرون
-المنتخب من أدب العرب (مصر : مطبعة المعارف ومكتبة مصر ، د .ت) .
٥-أمين (=أحمد)
-ظهر الإسلام (بيروت : دار الكتاب العربي ، ط :٥ ، ١٩٦٩) .
-فجر الإسلام (بيروت : دار الكتاب العربي ، ط :١١ ، ١٩٧٥) .
-فيض الخاطر (مصر : مكتبة نهضة مصر ، د .ت) .

٦-بدر (=عبد المحسن طه)
-تطور الرواية العربية الحديثة (القاهرة : دار المعارف ، ط :٥ ، د .ت) .
٧-بدوي (=عبد الرحمن)
-الزمان الوجودي (بيروت : دار الثقافة ، ط :٣ ، ١٩٧٣) .
-موسوعة المستشرقين (بيروت : دار العلم للملايين ، ط :٣ ، ١٩٩٣) .
٨-البمبي (=علي عبد الرءوف)
-المقامات وباكورة قصص الشُّطّار الأسبانية (الرياض : كتاب الرياض ، العدد : ٤٨ ، ١٩٩٧) .
٩-بوحسن (=أحمد)
-نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، ضمن كتاب : نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات (كتاب جماعي) ، (الرباط : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ١٩٩٣) .
١٠-الجابري (=محمد صالح)
-محمود بيرم التونسي حياته وآثاره (دار الغرب الإسلامي ، ط :١ ، ١٩٨٧) .
١١-الجابري (=محمد عابد)
-إشكاليات الفكر العربي المعاصر (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ط :٢ ، ١٩٩٠) .
-التراث ومشكل المنهج ، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية (كتاب جماعي) ، (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ط :٢ ، ١٩٩٣) .
-نحن والتراث (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٠) .
-وجهة نظر نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ط :١ ، ١٩٩٢) .
١٢-جبرا (=جبرا إبراهيم)
-الحرية والطوفان (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، «ط٣ ، ١٩٨٢) .
١٣-الجندي (=أنور)
-خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، د .ت) .
١٤-حسن (=محمد رشدي)

-أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط :١ ، ١٩٧٤) .

١٥-حسين (=طه)

-حديث الأربعاء (القاهرة : دار المعارف ، ط :٣١ ، د .ت) .

-في الشعر الجاهلي (دار النهر ، ط :٣ ، ١٩٩٦) .

١٦-حسين (=طه) وآخرون

-المجمل في تاريخ الأدب العربي (القاهرة : لجنة التأليف والنشر والتوزيع ، ١٩٢٩) .

١٧-حقي (=يحيى)

-فجر القصة المصرية الحديثة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط :٢ ، ٧٨٩١) .

١٨-الحكيم (=توفيق)

-زهرة العمر (القاهرة ، ط :٤ ، ١٩٥٥) .

-قالبنا المسرحي (القاهرة : المطبعة النموذجية ، د .ت) .

-الملك أوديب (مصر : مكتبة مصر ، د .ت) .

١٩-الحمصي (= قسطاكي)

-منهل الوراد في علم الانتقاد ، تحرير وتقديم : أحمد الهواري ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩) .

١٩-حمّودي (=هادي حسن)

-المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط :١ ، ١٩٨٥) .

٢٠-حنّون (=عبد المجيد)

-اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦) .

٢١-الخال (=يوسف)

-دفتر الأيام (لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٨٧) .

٢٢-الخالدي (=روحي)

-تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو (دمشق : الاتحاد العام

للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، ط :٤ ، ١٩٨٤) .

٢٣-الخزاعي (=محمد علي)

-البدايات : دراسة مقارنة لنشأة وتطور المسرح عند العرب (البحرين : نادي العروبة ، د . ت) .

٢٤-خضر (=ناظم عودة)

-الأصول المعرفية لنظرية التلقي (الأردن : دار الشروق ، ط :١ ، ١٩٩٧) .

٢٥-خورشيد (=فاروق)

-سيرة «سيف بن ذي يزن» ، المقدمة (بيروت : دار الشروق ، ط :١ ، ١٩٨٢) .

-في الرواية العربية : عصر التجميع (بيروت : دار العودة ، ط :٣ ، ١٩٧٩) .

٢٦-دوجلاس (=فدوى مالطي)

-بناء النص التراثي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) .

٢٧-الراعي (=علي)

-مسرح الشعب (القاهرة : دار شرقيات ، ط :١ ، ١٩٩٣) .

-المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد : ٢٥ ، ١٩٨٠) .

٢٨-الرفاعي (=عبد الجبار)

-معجم المطبوعات العربية في إيران (طهران : وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي ، ط :١ ، ١٤١٤هـ) .

٢٩-زكي (=أحمد كمال)

-دراسات في النقد الأدبي (دار الأندلس ، ط :٢ ، ١٩٨٠) .

٣٠-الزيات (=أحمد حسن)

-تاريخ الأدب العربي (بيروت : دار الثقافة ، ط : ٢٩ ، ١٩٨٥) .

-من وحي الرسالة (بيروت : دار الثقافة ، ط :٣ ، ١٩٧٣) .

٣١-زيدان (=جورجي)

-تاريخ آداب اللغة العربية (بيروت : منشورات مكتبة الحياة ، ١٩٩٢) .

٣٢-سالم (=أحمد موسى)

-قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح (بيروت : دار الجيل ، ١٩٧٧) .

٣٣-السعافين (=إبراهيم)

-أصول المقامات (بيروت : دار المناهل ، ط :١ ، ١٩٨٧) .
٣٤-سليمان (=موسى)
-الأدب القصصي عند العرب (بيروت : دار الكتاب ، ١٩٥٠) .
٣٥-الشدياق (=أحمد فارس)
-الساق على الساق ، إعداد : عماد الصلح (بيروت : دار الرائد العربي ، ط :٥ ، ١٩٨٢) .
٣٦-الشكعة (=مصطفى)
-بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية (بيروت : عالم الكتب ، ط :١ ، ١٩٨٣) .
٣٧-شلق (=علي)
-نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث (مصر : مكتبة غريب ، د .ت) .
٣٨-صمود (=حمادي)
-الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ٠تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٨) .
٣٩-ضيف (=شوقي)
-الأدب العربي المعاصر في مصر (القاهرة : دار المعارف ، ط :٣ ، د .ت) .
-البلاغة : تطور وتاريخ (القاهرة : دار المعارف ، ط :٨ ، د .ت) .
-العصر الجاهلي (القاهرة : دار المعارف ، ط :٧١ ، د .ت) .
-عصر الدول والإمارات (القاهرة : دار المعارف ، د .ت) .
-الفن ومذاهبه في الشعر العربي (القاهرة : دار المعارف ، ط :١١ ، د .ت) .
-الفن ومذاهبه في النثر العربي (القاهرة : دار المعارف ، ط :٨ ، د .ت) .
-المقامة (القاهرة : دار المعارف ، سلسلة «فنون الأدب العربي» ، ط :٤ ، د .ت) .
٤٠-الطهطاوي (= رفاعة رافع)
-تخليص الإبريز في تلخيص باريز (بيروت : دار ابن زيدون ، ط :١ ، د .ت) .
٤١-عبد البديع (= لطفي)
-الإسلام في أسبانيا (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ط :٢ ، ١٩٦٩) .
٤٢-عبد الحميد (= علي عبد المنعم)
-النموذج الإنساني في أدب المقامة (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ،

ط :١ ، ١٩٩٤) .
٤٣-عبد الرازق (= علي)
-الإسلام وأصول الحكم (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د .ت) .
٤٤-عبّود (= مارون)
-بديع الزمان الهمذاني (القاهرة : دار المعارف ، سلسلة «نوابغ الفكر العربي» ، ط :٣ ، د .ت) .
٤٥-عرسان (= علي عقلة)
-الظواهر المسرحية عند العرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ط :٣ ، ١٩٨٥) .
٤٦-عصفور (= جابر)
-قراءة التراث النقدي (الكويت : دار سعاد الصباح ، ط :١ ، ١٩٩٢) .
٤٧-العقاد (= عباس محمود)
-دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية (مصر : مكتبة غريب ، د .ت) .
-عيد القلم (بيروت : المكتبة العصرية ، د .ت) .
-في بيتي (بيروت : المكتبة العصرية ، د .ت) .
-مطالعات في الكتب والحياة (القاهرة ، دار المعارف ، ط :٤ ، ١٩٨٧) .
٤٨-عكاشة (=ثروت)
-فن الواسطي من خلال مقامات الحريري (دار الشروق ، ط :١ ، ١٩٩٢) .
٤٩-عوض (=يوسف نور)
-فن المقامات بين المشرق والمغرب (بيروت : دار القلم ، ط :١ ، ١٩٧٩) .
٥٠-عيّاد (=شكري محمد)
-الأدب في عالم متغيّر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) .
-القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٨) .
-المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد :١٧٧ ، ١٩٩٣) .
٥١-فاخوري (=حنّا)
-الجامع في تاريخ الأدب العربي (بيروت : دار الجيل ، د .ت) .

-الجديد في الأدب العربي (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ط :٢ ، ١٩٧١) .
-الجديد في الأدب العربي (بيروت : منشورات مكتبة المدرسة ، ط :٦ ، ١٩٦٣) .
٥٢-فشوان (=محمد سعد)
-مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث (القاهرة : دار المعارف ، د .ت) .
٥٣-قطاية (=سلمان)
-المسرح العربي من أين وإلى أين (دمشق ، ١٩٧٢)
٥٤-قميحة (=جابر)
-التقليدية والدرامية في مقامات الحريري (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥) .
٥٥-الكيلاني (=إبراهيم) وآخرون
-الوجيز في الأدب العربي (د .ت) .
٥٦-كيليطو (=عبد الفتاح)
-زعموا أن ، دراسات في القصة العربية (كتاب جماعي) (مؤسسه الأبحاث العربية ، ط :١ ، ١٩٨٦) .
-الغائب ، دراسة في مقامة للحريري (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ط :٢ ، ١٩٩٧) .
-مسألة القراءة ، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية (كتاب جماعي) (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ط :٢ ، ١٩٩٣) .
٥٧-لحمداني (=حميد)
-بنية النص السردي (بيروت ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ط :١ ، ١٩٩١) .
٥٨-المبارك (=مازن)
-مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته (دمشق : دار الفكر ، ط :٢ ، ١٩٨١) .
٥٩-مرتاض (=عبد المالك)
-فن المقامات في الأدب العربي (تونس : الدار التونسية للنشر ، ط :٢ ، ١٩٨٨) .
-في نظرية الرواية (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد :٢٤٠ ، ١٩٩٨) .
-مقامات السيوطي (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ط :١ ، ١٩٩٦) .

٦٠-مركز جمعة الماجد للثقافة والمجمع الثقافي
-ندوة «تاريخ الطباعة العربية حتى انتهاء القرن التاسع عشر (أبوظبي : منشورات المجمع الثقافي ، ط :١ ، ١٩٩٦) .
٦١-مطران (=خليل)
-ديوان الخليل (مطبعة دار الهلال ، ط :٢ ، ١٩٤٩) .
٦٢-المقدسي (=أنيس)
-تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي (بيروت : دار العلم للملايين ، ط :٨ ، ١٩٨٩) .
٦٣-مندور (=محمد)
-الأدب وفنونه (القاهرة : دار نهضة مصر ، د .ت)
-الأدب ومذاهبه (القاهرة : دار نهضة مصر ، د .ت) .
-في النقد والأدب (القاهرة : دار نهضة مصر ، د .ت) .
-النقد المنهجي عند العرب (القاهرة : دار نهضة مصر ، د .ت) .
٦٤-المنفلوطي (=مصطفى لطفي)
-النظرات ، الجزء الثالث (بيروت : مكتبة الجيل ، د .ت) .
-النظرات ، الجزء الثاني (المكتبة العصرية الحديثة ، د .ت) .
٦٥-موسى (=سلامة)
-الأدب للشعب (مصر : مؤسسة الخانجي ، ١٩٦١) .
-البلاغة العصرية واللغة العربية (القاهرة : مكتبة المعارف ، ١٩٦٤) .
٦٦-المويلحي (=محمد)
-حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن (مكتبة الثقافة الدينية ، ط :٤ ، د .ت) .
٦٧-نجم (=محمد يوسف)
-القصة في الأدب العربي الحديث (بيروت : دار الثقافة ، د .ت) .
٦٨-هلال (=محمد غنيمي)
-في النقد الحديث (القاهرة : دار نهضة مصر ، د .ت) .
-النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة (القاهرة : دار نهضة مصر ، د .ت) .

٦٩-الهواري (=أحمد)
-مصادر نقد الرواية (القاهرة ، ١٩٧٩) .
٧٠-هيكل (=محمد حسين)
-ثورة الأدب (القاهرة : دار المعارف ، ط :٢ ، د .ت) .
٧١-وادي (=طه) وآخرون
-شوقي ضيف سيرة وتحية (كتاب تذكاري) (القاهرة : دار المعارف ، د .ت) .
٧٢-وجدي (=محمد فريد)
-الوجديات ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف (بيروت ، د .ت) .
٧٣-الوردي (=علي)
-أسطورة الأدب الرفيع (بيروت : دار كوفان للنشر ، ط :٢ ، ١٩٩٤) .
٧٤-اليازجي (=ناصيف)
-مجمع البحرين (بيروت : مطبعة الآباء اليسوعيين ، ١٨٨٠م/ ١٢٩٧هـ) .
٧٥-ياغي (=عبد الرحمن)
-رأي في المقامات (الأردن : دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥) .
-في الجهود المسرحية العربية (بيروت : دار الفارابي ، ط :١ ، ١٩٩٩) .
٧٦-يقطين (=سعيد)
-الرواية والتراث السردي (بيروت ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ط :١ ، ١٩٩٢) .

ب-المراجع المترجمة :
١-إسكاربيت (=روبير)
-سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة : آمال أنطوان عرموني (باريس ، بيروت : منشورات عويدات ، ط :٢ ، ١٩٨٣) .
٢-أونج (=والتر)
-الشفاهية والكتابية ، ترجمة : حسن البنا عزالدين (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد :١٨٢ ، ١٩٩٤) .
٣-إيزر (=فولفغانغ)

-فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة : حميد لحمداني والجلالي الكدية (فاس : مكتبة المناهل ، د .ت) .
٤-بالنثيا (=آنخل جونثالث)
-تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة : حسين مؤنس (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٥) .
٥-بروكلمان (=كارل)
-تاريخ الأدب العربي ، ترجمة : عبد الحليم النجار وآخرون (القاهرة : دار المعارف ، ط :٥ ، د .ت) .
٦-بلوم (= هارولد)
-خريطة للقراءة الضالة ، تر : عابد إسماعيل (بيروتك الكنوز الأدبية ، ط :١ ، ٢٠٠٠) .
٦-تودوروف (=تزفتان)
-الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ط :٢ ، ١٩٩٠) .
٧-جب (=هاملتون)
-دراسات في حضارة الإسلام ، ترجمة : إحسان عبّاس ومحمد يوسف نجم ومحمود زايد (بيروت : دار العلم للملايين ، ط :٣ ، ١٩٧٩) .
٨-دائرة المعارف الإسلامية
-دائرة المعارف الإسلامية ، ترجمة : إبراهيم خورشيد وآخرون (بيروت : دار المعرفة ، د .ت) .
٩-دورون (=رولان) ، وبارو (=فرانسواز)
-موسوعة علم النفس ، ترجمة : فؤاد شاهين (بيروت : عويدات للنشر ، ط :١ ، ١٩٩٧) .
١٠-دي مان (=بول)
-العمى والبصيرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر ، ترجمة : سعيد الغانمي (أبوظبي : منشورات المجمع الثقافي ، ط :١ ، ١٩٩٥) .
١١-راي (=وليم)
-المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز

(العراق : دار المأمون ، ط :١ ، ١٩٨٧) .
١٢-سارتر (=جان بول)
-ما الأدب؟ ، ترجمة : محمد غنيمي هلال (القاهرة : نهضة مصر ، د .ت) .
١٣-سعيد (= إدوارد)
-العالم والنص والناقد ، تر : عبد الكريم محفوض (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ط :١ ، ٢٠٠٠) .
١٣-سلدن (=رامان)
-النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور (القاهرة : دار الفكر ، ط :١ ، ١٩٩١) .
١٤-كون (=توماس)
-بنية الثورات العلمية ، ترجمة : شوقي جلال (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد : ١٦٨ ، ١٩٩٢) .
١٥-كيليطو (=عبد الفتاح)
-المقامات : السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ط :١ ، ١٩٩٣) .
١٦-لوكاتش (=جورج)
-الرواية كملحمة برجوازية ، ترجمة : جورج طرابيشي (بيروت : دار الطليعة ، ط :١ ، ١٩٧٩) .
١٧-هولب (=روبرت)
-نظرية التلقي ، ترجمة : عزالدين إسماعيل (جدة : النادي الأدبي والثقافي بجدة ، ط :١ ، ١٩٩٤) .
١٨-ياكبسون (=رومان)
-قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ط :١ ، ١٩٨٨) .
١٩-ياوس (= هانز روبرت)
-أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ، في : «نظرية الأجناس الأدبية» (كتاب جماعي) ، تر : عبد العزيز شبيل ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط :١ ، ١٩٩٤)

ج-المراجع الأجنبية :

1- Abrams (=M. H)

-A Glossary of Literary Terms (Japan: Holt-Saunders International Editions, 1984)

2-Adams (= Hazard) & Searle (= Leroy) (Editors)

-Critical Theory Since 1965, (University Presses Of Florida, 1992)

3 -Bloom (=Harold)

-The Anxiety Of Influence: A Theory of Poetry (New York: Oxford University Press, 1997).

4-Drory (=Rina)

-Literary Contacts and Where to find Them: On Arabic Literary Models in Medieval Jewish Literature (Poetics Today, 14:2, summer 1993).

5- Eagelton (= Terry)

-Literary Theory: An Introduction, (The University of Meinnesota, 1998)

6-Encyclopaedia Britannica

-Encyclopeadia Britannica (Multimedia Edition, CD 99, Copyright).

7-Encyclopaedia Of Islam

-Encyclopaedia Of Islam (Leiden, 1991, new Edition).

8-Hayward (=Malcolm)

-List Of Critical Terms and Definitions (New York, 1995).

9-Newton (=K. M) (Eiditor)

-Twentieth-Century Literary Theory A Reader (London: Macmillan, 1989).

10-Scholes (= Robert)

-Textual Power: Literary Theory & the Teaching of English, (New Haven/London: Yale University Press, 1985), P.150.

11-Tompkins (= Jane P.) (Editor)

- Reader Response Criticism, (Baltimore& London: The Johns Hopkins University Press, 1980)

د-الدراسات المنشورة في المجلات :

١-إبراهيم (= السيد)

-النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع (مجلة «علامات» في النقد، العدد : ٣٢ ، ١٩٩٩) .

٢-إبراهيم (= عبد الله)

-التلقي الداخلي في المرويات السردية (مجلة العلوم الإنسانيةن جامعة البحرين، العدد :٣ ، ٢٠٠٠) .

٣-أبو السعود (= فخري)

-أشكال الأدب في الأدبين العربي والإنجليزي (مجلة «الرسالة» ، العدد١٨٣ ، ١٩٣٧) .

-التأثير في الآداب الأخرى في الأدبين العربي والإنجليزي (مجلة «الرسالة» ، العدد :١٨٦ ، ١٩٣٧) .

-القصص في الأدبين العربي والإنجليزي (مجلة «الرسالة» ، العدد : ١٩٨ ، ١٩٣٧) .

٤-الإدريسي (= رشيد)

-سيمياء التأويل : قراءة في مقامات الحريري (مجلة «دراسات مغاربية» ، العدد :٥-٦ ، ١٩٩٧) .

٥-أنقار (= محمد)

-تجنيس المقامة (مجلة «فصول» ، العدد :٣ ، المجلد :١٣ ، ١٩٩٤) .

٦-إيزر (= فولفغانغ)

-التفاعل بين النص والقارئ ، ترجمة : الجلالي الكدية (مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» ، العدد :٧ ، ١٩٩٢) .

-وضعية التأويل ، الفن الجزئي والتأويل الكلي ، ترجمة : حفو نزهة وبوحسن أحمد (مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» ، العدد :٦ ، ١٩٩٢) .

٧-بارت (= رولان)

-مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ،ترجمة : نخلة فريفر (مجلة «العرب والفكر العالمي ، العدد :٥ ، ١٩٨٩) .

٨-بيلينسكي (= ق . ك)

-تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف، ترجمة: جميل التكريتي (مجلة «الثقافة الأجنبية»، العدد :١، ١٩٨٠).

٩-توفيق (= سعد)

-هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر (مجلة «نزوى» العمانية، العدد :٢، ١٩٩٥).

١٠-جمّي (= بوجمعة)

-خطاب المقدّمات في شروح مخطوطة لما أبدعه الحريري من مقامات (مجلة «جذور»، العدد :١، ١٩٩٨).

١١-الحداد (= نجيب)

-مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي (مجلة «فصول»، العدد :٣-٤، المجلد :١٠، ١٩٩٢).

١٢-الرافعي (= مصطفى صادق)

-خطأ في إصلاح خطأ (مجلة «المقتطف»، المجلد : ٧٦، ١٩٣٠).

١٣-ستاروبانسكي (= جان)

-نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد العمري (مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية»، العدد :٦، ١٩٩٢).

١٤-عاشور (= عبد القادر)

-تعليق حول نشأة فن المقامات (مجلة «المقتطف»، المجلد :٧٧، ١٩٣٠).

١٥-الغذامي (= عبد الله)

-القمر الأسود أو النص القاتل (مجلة «فصول»، العدد :٣، المجلد :١٣، ١٩٩٤).

١٦-غولدمان (= لوسيان)

-مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، ترجمة: خيري دومه (مجلة «فصول»، العدد :٢، المجلد :١٢، ١٩٩٣).

١٧-مبارك (= زكي)

-إصلاح خطأ قديم مرّت عليه قرون في نشأة فن المقامات (مجلة «المقتطف»، المجلد : ٧٦، ١٩٣٠).

-حول نشأة فن المقامات، ردّ على ردّ (مجلة «المقتطف»، المجلد :٧٧، ١٩٣٠).

١٨-مكي (= محمود علي)

-الفن القصصي المعاصر في أسبانيا (مجلة «عالم الفكر» ، العدد :٣ ، ١٩٧٢) .
١٩-المنجد (= صلاح الدين)
-إجازات السماع في المخطوطات القديمة (مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد :١ ، ١٩٥٥) .
٢٠-مونرو (= جيمس توماس)
-فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك ، ترجمة : أنيسة أبو النصر (مجلة «فصول» ، العدد :٣ ، المجلد :١٢ ، ١٩٩٣) .
٢١-نعيمة (= ميخائيل)
-نقيق الضفادع (كتاب «قضايا وشهادات» ، العدد :٦ ، ١٩٩٢) .
٢٢-نيوتن (= كين)
-نظرية التلقي ونقد الاستجابة ، ترجمة : سيد عبد الخالق (مجلة «القاهرة» ، العدد :١٦١ ، ١٩٩٦) .
٢٣-ياوس (= هانز روبرت)
-جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، مدرسة كونستانس الألمانية ، ترجمة : سعيد علوش (مجلة «الفكر العربي المعاصر» ، العدد :٣٨ ، ١٩٨٦) .

الفهرس

رقم الإيداع بمكتب حماية حقوق المؤلف : ٧٩٩ / ٢٠٠٢م
رقم الإيداع في إدارة المكتبـــات العامـــة: ٣٢٦٠ د. ع. / ٢٠٠٢م
رقم الناشـــر الدولــــــــي ISBN: 99901-536-0-4